CATULO



POESÍA COMPLETA

COLIHUE CLÁSICA

CATULO

[Cayo Valerio Catulo]



POESÍA COMPLETA

EDICIÓN BILINGÜE

Traducción, notas
e introducción:

Lía Galán

COLIHUE CLÁSICA

Catulo, Cayo Valerio
Poesía completa - 1ª ed. 1ª reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Colihue, 2013.
352 p. ; 18x12 cm.- (ColihueClásica)
Traducción de: Lia Galán
ISBN 978-950-563-040-0
1. Poesía latina. I. Galán, Lía, prolog. II. Galán, Lía, trad. III. Título
CDD 871

Coordinador de colección: Lic. Mariano Sverdloff

Equipo de producción editorial: Leandro Avalos Blacha, Vanesa Gamarra, Pablo Gauna, Juan Pablo Lavagnino y Claudia Lipovesky.

Diseño de tapa: Estudio Lima+Roca



ISBN: 978-950-563-040-0

Av. Díaz Vélez 5125
(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina
www.colihue.com.ar
ecolihue@colihue.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

Vida y obra de Catulo

Noticias biográficas

Como ocurre con la mayoría de los escritores antiguos, los datos biográficos de Catulo son escasos y en su mayor parte extraídos de la propia obra del poeta. Las más antiguas noticias han sido transmitidas por san Jerónimo, quien en su *Crónica* consigna: *Gaius Valerius Catullus, scriptor lyricus, Veronae nascitur*[1] («C. Valerio Catulo, escritor lírico, nace en Verona»), en el 87 a. C. Más adelante, en la anotación correspondiente al año 58 a. C. apunta: *C Catullus XXX aetatis suae anno Romae moritur*[2] («C. Catulo a los treinta años de edad muere en Roma»). Los biógrafos han corregido, sin embargo, estas fechas con un criterio que puede resultar cuestionable y es el de aceptar que, en efecto, Catulo vivió treinta años. Así, se ha fijado su nacimiento en el 84 a. C. y su muerte en el 55 o 54 a. C., ya que en los poemas hay menciones que corresponden inequívocamente a fechas posteriores al 58: por ejemplo, las campañas de César a las Galias.

La familia de Catulo gozaba de una excelente posición social y económica en Verona; su padre poseía una finca en Sirmione, a orillas del lago Garda, y frecuentemente recibía la visita de Julio César, según el testimonio de Suetonio, quien

---

1. S. Jerónimo, *Chronikon*, p. 232.
2. S. Jerónimo, *op. cit.*, p. 236.

era un huésped habitual de la casa (*hospitioque patris eius, sicut consuerat*, «con la hospitalidad de su padre, como había acostumbrado»)[3]. Pese a esto, Catulo es abiertamente hostil a Julio César y le dedica poemas que van desde la ironía y el desdén hasta la declarada injuria, en especial por su relación con Mamurra, un oscuro personaje del círculo cesariano al que el poeta acusa de corrupto y malversador.

Si bien no hay datos precisos acerca de sus estudios, Catulo revela una elevada educación, propia de los jóvenes de la nobleza, con un amplio conocimiento de la cultura griega y romana. Su establecimiento en Roma, ciudad en la que pasará la mayor parte de su vida, es probable que obedeciera al propósito (o al mandato familiar) de seguir el tradicional *cursus honorum*, una carrera política cuya culminación significaba alcanzar, a lo largo de los años y de los sucesivos cargos ascendentes, la dignidad senatorial. Nada de esto, sin embargo, ocurre. Catulo, como sucede con otros jóvenes de su generación, se mueve en el círculo del patriciado romano pero desdeña tanto la vida política como la militar y se dedica a la vida de arte y placeres que su privilegiada condición socioeconómica le permite.

Los datos que completan su biografía se organizan a partir de su obra. En varios poemas, Catulo hace referencia a la muerte de su hermano, enterrado en Troya y cuya tumba visita el poeta con motivo del viaje a Bitinia. También se pueden encontrar menciones de personajes históricamente identificables, marcados por la polaridad amistad-enemistad que abunda en su poesía. Pero lo que ha grabado en el imaginario de nuestra cultura el nombre de Catulo es su historia

3. *Valerium Catullum, a quo sibi uersiculis de Mamurra perpetua stigmata imposita non dissimulauerat, satis facientem eadem die adhibuit cenae hospitioque patris eius, sicut consuerat, uti perseuerauit.* Suetonio, *Diuus Iulius* 73; no hay duda de que se refiere al mismo Catulo, por su mención de los «versitos» (*uersiculi*) dedicados a Mamurra.

amorosa con Lesbia, nombre poético de Clodia, hermana del tribuno Publio Clodio Pulcro y casada con Quinto Metelo Céler (pretor en el 63 a. C., gobernador de la Galia Cisalpina en el 62, cónsul en el 60, que murió en el 59), perteneciente a una noble familia romana, la *gens* Claudia. Los poemas dedicados a la amada se conocen como el Ciclo de Lesbia y de ellos se han extraído datos biográficos a los que más adelante nos referiremos, pero ante todo es necesario señalar que no se trata de un conjunto organizado de poemas, sino que estas composiciones aparecen a lo largo del *corpus* catuliano de manera discontinua y no siguen una secuencia cronológica. No obstante, y esto es lo que diferencia claramente a Catulo de los restantes poetas amatorios romanos, los amores con Lesbia constituyen un relato, una historia con principio, medio y fin que puede armarse a través de los poemas. Se trata de la historia de amor del «pobre Catulo» (*miser Catulle*, del *Carmen* 8), algo que no se encuentra en la poesía amatoria augustea de los elegíacos, cuyos amores constituyen una serie de escenas sueltas que pueden prolongarse indefinidamente.

La falta de datos posteriores a las campañas de Julio César ha afianzado la convicción, consignada por san Jerónimo, de que Catulo murió a los treinta años. Esto no puede ser ni probado ni desmentido, pero al menos parece cierto que Catulo dejó de escribir por ese tiempo. Para delicia de la posteridad, la historia se clausura con la muerte relativamente temprana de un poeta que no pudo sobrevivir a la muerte de su amor.

Aspectos del contexto sociocultural

Hacia mediados del siglo I a. C. se han eclipsado los ideales políticos que todavía nutrían a la generación de Cicerón, con sus esperanzas puestas en la constitución de un «imperio justo y moderado» (*imperium iustum et moderatum*, Cic., *De Off.*

1.8; 2.6-7), y las continuas luchas de facciones ponen fin al sueño de un Estado justo y concorde, fundado en el orden institucional y legal, que equilibre racionalmente los poderes. El patriciado y los «intelectuales» –cualquiera sea su procedencia social– han sido cautivados por filosofías netamente individualistas que con gran esfuerzo tratan de integrarse a una doctrina social y a una concepción orgánica del Estado. Estoicismo y epicureísmo hablan al hombre y del hombre como individuo, considerando solo en segundo término su condición cívica o su valor político. Ambas filosofías se inclinan a un apoliticismo que con dificultad tratará de remodelar el llamado estoicismo romano. La presencia de otras formas de intelectualidad tal vez menos evidentes y conocidas –pero no menos importantes–, como el pitagorismo afincado en Roma, ofrece al individuo vías de realización personal apartadas igualmente del Estado. La crisis de las guerras civiles produce el triunfo del apoliticismo, junto con la desvalorización de los *negotia publica*; así, entonces, la vida social y mundana acapara la atención de las clases superiores.

El ocio (*otium*), hacia fines de la República, se constituye en centro de gravedad cultural y ha pasado a significar el derecho al individualismo, el desprecio por el compromiso político, la vida galante y el lujo en los poderosos, mientras que para los estratos sociales inferiores significa diversiones gregarias y fiestas públicas. El «ocio con dignidad» (*otium cum dignitate*), vigente en los tiempos de Cicerón, comienza a relegarse del lenguaje político, vaciado de su semántica cívica y asimilado en la relación ocio-lujo (*otium-luxuria*). Ya en Catulo (*Carmen* 51) se ve que el *otium* no es *otium cum dignitate* sino que implica un nuevo tipo de vida, desligada de responsabilidades civiles y dedicada por entero al amor y a la poesía, una concepción que se consolidará en los poetas elegíacos de la generación siguiente.

Los *coetus*, los *circuli*, los *conuiuia* se convierten en los centros de la conversación política, donde se practica la oratoria

y la poesía. Así, la vida de salón es el corolario de la actividad social en la que se impone la *urbanitas* («urbanidad») de modo absoluto, entendida esta como el comportamiento elegante de la metrópolis, en oposición a la «rusticidad» (*rusticitas*) característica de los pueblerinos o del «hombre nuevo» (*homo nouus*), el recién llegado a los selectos círculos del patriciado gracias a su reciente riqueza o a su habilidad para ascender política y socialmente.

Al calor de la cultura alejandrina, Roma pasa del sueño de las conquistas, de la constitución jurídica y militar del Estado y del trabajo de los campos, a los ensueños de la pasión. La dorada *iuuentus* del siglo I a. C. propone, como centro de interés, una mujer seductora y voluble: la *femme fatale* ocupa el escenario, con algo de eso que siempre suena a decadentismo porque presupone opulencia y *luxuria* (interesante evolución semántica de la palabra, desde «lujo» a «apetito sexual»). La estrategia comienza en Catulo cuando presenta a Lesbia como arrebatadora mezcla de diosa y prostituta, una de las imágenes más persistentes en toda la literatura occidental posterior. Así, el romano (o quien se declara tal porque comparte los códigos urbanos, como Catulo), con más tiempo y mejor disposición para entregarse al *otium*, se empapa de cultura griega, particularmente alejandrina, que matiza la severa antítesis «matrona» / «prostituta» (*matrona / meretrix*) de la Roma arcaica con graciosas cortesanas de comportamiento exótico, y mujeres patricias que se comportan como cortesanas de sangre azul. Esta mujer, primero Lesbia y después sus sucesoras en la poesía elegíaca augustea, capturan no solo el interés de los ociosos jóvenes romanos, sino incluso su vida misma, un movimiento que comienza en Catulo y que culmina en el llamado *seruitium amoris* («esclavitud de amor») elegíaco, con la noción del máximo dominio de la mujer y la subordinación proclamadamente servil del varón. La elegía amatoria latina –que Catulo inaugura con el *Carmen* 68– representa

una alteración de las consignas que componen la sociedad romana arcaica y un recambio de los valores acreditados; esta alteración significa no solo la adopción, por parte del enamorado, de actitudes de sumisión caracterizadas como femeninas, sino de comportamientos femeninos equiparables a los masculinos. La Lesbia que presenta Catulo en los callejones romanos o en los tugurios no se diferencia mucho de Camerio o del mismo Catulo *otiosus*. Así, estas mujeres que resultan dignas de poesía (*doctae puellae*) son presentadas como infieles y perjuras, engañando cuando menos a dos hombres, el marido y el amante. Por su lado, el poeta enamorado se sumerge en un dolor actual, sufre y se tortura casi exclusivamente por el amor, y proclama una fidelidad que envidiarían muchas matronas romanas. Por primera vez aparece, como se ha dicho, la imagen de amor-poesía –o, como muchos críticos lo llaman, el «amor romántico»– como centro de una existencia masculina que contrasta así con la concepción tradicional del *uir bonus*, cuya máxima virtud se mostraba en el servicio a la *res publica*, imagen que Virgilio repondrá en la *Eneida*. Esta nueva imagen establece su dignidad en el sufrimiento emergente de una pureza interior que ya aparece enunciada en el *uita puriter egi* (*Carmen* 76, 19), dado que el poeta no se considera mancillado por intereses materiales ni ambiciones políticas, sino que mantiene su obediencia, servicio y completa abnegación al amor y a la amada. El poeta puede pronunciarse en estos términos porque tiene diálogo con las *doctae puellae*, esto es, porque ahora aparece un público femenino alfabetizado que resulta sensible a tales enunciados. No parece ajeno al desarrollo de la poesía erótica romana el hecho de que, hacia los últimos tiempos de la república, las mujeres hayan sido los nuevos lectores que esperan escuchar hablar de sí mismos.

LESBIA Y LA BIOGRAFÍA DE LA PASIÓN

Cuando se aborda la obra de Catulo, es normal presentar, como marco contextual de su estudio, un prolijo relato de los turbulentos amores del poeta con Clodia Metela, cuyas alternativas aparecen reflejadas en los poemas con sugestiva precisión. Esto, sin duda, no es el producto de una simple lectura comprensiva sino el fruto de un estudio más o menos particularizado de la bibliografía crítica, que establece una identidad Clodia-Lesbia en sentido más o menos lato, y construye el relato aproximadamente así: Catulo es un joven provinciano de familia acaudalada que llega a Roma y, en vez de ingresar en un recomendable *cursus honorum*, se deja arrastrar por sus conocidos de la *Roma bene* a una vida de *otium*. Como es sabido, *otium*[4] quiere decir, aquí, activa vida social de fiestas, paseos nocturnos, amantes y placeres del intelecto, *i.e.* poesía, ya que en este ambiente juvenil no hay mucho espacio para la severidad de los filósofos. En una de esas salidas, el muchacho conoce a Clodia, una dama liberal y seductora, señora culta y disipada, a quien poéticamente rebautiza Lesbia -según un uso difundido en la poesía amatoria- para homenajearla en los versos de Safo, que se re-presentan para celebrar este primer y deslumbrante encuentro de amor (C. 51). Aquí Catulo[5] tiene una premonición: será destruido por el mismo *otium* que alimenta su pasión y

4. Este sentido del *otium*, que testimonia la poesía de Catulo y posteriormente retoman los poetas elegíacos, remite a la resemantización de los conceptos que se produce en la juventud cesariana por tratarse de un tiempo dedicado a la *uoluptas*, y se aparta del tradicional sentido del *otium* filosófico, austero y meditativo que elogia Cicerón. Para este tema, véase el valioso estudio de J.-M. André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*, Paris, 1966.

5. Estos relatos suelen no hacer diferencias fundamentales entre Catulo / *ego* poético y Catulo / autor-persona histórica.

sus versos. En el ciclo de Lesbia, esto se confirma al cabo, confiriendo a la historia un tono de tragedia sentimental que ha deleitado a los lectores posteriores.

Lesbia, por su lado, es una mujer patricia casada[6], que engaña a su marido con fingimientos (C. 88) y que, en una casa prestada, se reúne furtivamente con su amante (C. 68)[7], quien no ha cesado de cantarle su amor (C. 7) impulsándola a la transgresión (C. 5). Sin embargo, ella no parece necesitar el aliento del *uiuamus... atque amemus* (5, 1) para gozar, pues es frívola, promiscua e inconstante, y cambia rápidamente de amantes (C. 70, etc.). Catulo la ama verdaderamente, con una pasión auténtica que no disminuye ante engaños y desdenes de la mujer, sino que se acrecienta por la fuerza aniquiladora del deseo. Mucho menos consigue resignarse a su pérdida (C. 8, C. 72) y, para completar el cuadro de desgracias, muere el hermano lejos de Roma (C. 101, C. 68). Catulo cae en la desesperación y la enfermedad del alma (C. 76), por lo que recurre a los dioses para su alivio, exhausto ya de tantos padecimientos del corazón. Comprende, finalmente, que aquella que cantara como diosa es una procaz buscona que se pervierte en los callejones de la ciudad[8]. Generalmente se considera que el periplo sentimental termina entre los poemas 68 y 11, considerándose este el último de la serie. El C. 11 presenta lo que se entiende como «despedida definitiva», en los *pauca sed non bona dicta*, pocas –no buenas– palabras que adoptan la forma de un epitafio amatorio.

Catulo diseña su historia volviendo al gusto por Safo y elige, para sí y para su amor, la imagen delicada de la flor derribada por el arado, ofreciendo una visión final de la

6. Tiene como mascota un gorrioncito, que al poco tiempo muere (C. 2-3).

7. Al cabo, resultará ser solo uno de sus amantes.

8. *nunc in quadriuiis et angiportis / glubit magnanimos Remi nepotes* (C. 58, 4-5).

amada que revela, con hiperbólica elocuencia, su insuperable incomprensión de la noble propuesta amatoria. En efecto, ella no entiende la fineza del enamorado, que le propone un «pacto eterno de santa amistad» (*aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*, C. 109, 6), y prefiere los desenfrenados y poco sutiles placeres de la *cupiditas*.

Como toda historia de amor doliente e incomprendido, la de Catulo ha cautivado el gusto de los lectores posteriores, que han identificado, sin más, al autor-Catulo con el yo lírico presente en los poemas, rutina que se ha ejercitado con toda la lírica «personal» o «subjetiva» posterior, en especial con la elegía augustea. No se trata, sin embargo, de un «error» moderno llamado a subsanarse por nuevas perspectivas hermenéuticas, quizás más esclarecedoras del entramado compositivo. Por el contrario, hay dos puntos fundamentales que considerar cuando se analiza la cuestión:

A. Existe, con respecto a la historia de Catulo y Lesbia, una larga tradición de lectura biográfica, que puede retrotraerse hasta la generación inmediatamente siguiente a la de Catulo[9]. Los poetas elegíacos, en particular, validan a ultranza la identificación vida-poesía[10], convirtiendo la historia en referente de privilegio para el diseño del caso amatorio. Hasta qué punto estos poetas suponían estar frente a la versión poética de una historia fáctica es muy difícil saberlo. El hecho es que poetas como Propercio o Tibulo aceptan la convención y la trabajan en distintos sentidos, elaborando productos nuevos.

---

9. Prop., 2. 31. 45 (*haec eadem ante illam iam impune et Lesbia fecit*); Ov., *Tr.* 2. 1. 427-428 (*sic sua lasciuo cantata est saepe Catullo / femina, cui falsum Lesbia nomen erat*), Marcial, *Ep.* I, 9, etc.

10. En Catulo hay, no obstante, cierto grado de diferenciación entre poesía y poeta, como se advierte en el C. 76, 19-20 (*me miserum aspicite et, si vitam puriter egi, / eripite hanc pestem perniciemque mihi*) y en C. 16, 5-6 (*nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est*).

B. La identificación persona histórica/ yo poético se construye desde el texto mismo, por obra del sujeto discursivo que opta por el nombre del propio autor, cumpliendo incluso el papel de dedicatario, como en el C. 8 (*Miser Catulle, desinas ineptire...*). Catulo apela a una estrategia del discurso según la cual asume la autorreferencialidad de un «yo» (*ego*) que se presenta como individuo real, y que habla de los íntimos sucesos de su persona provocando un «efecto de sinceridad»[11] que marcará decisivamente a la poesía elegíaca posterior.

Esta propuesta estética habilita solo, a nuestro entender, para aceptar núcleos temáticos de privilegio e interés por trabajar en el orden del arte con el material de las emociones, no para inferir, con excesiva insistencia, una historia difícilmente documentable del siglo I a. C. a través del testimonio de los poemas. Sin embargo, la crítica positivista del siglo XIX –y sus prolongaciones en el siglo XX– ha convalidado este tipo de investigaciones, estableciendo una vía hermenéutica que por mucho tiempo ha sido el lugar común del estudio catuliano: la triste historia de un joven, noble, provinciano y poeta, y de una *sophisticate lady*, rica, culta, seductora e inconstante, testimoniada en verso por un escritor de pluma fácil, rápido verseador y buen conocedor del griego.

En este caso, la observación textualista es pertinente al considerar dudoso el estudio de un texto a partir del «contexto», dado que suele ser el propio texto el que proporciona un contexto dentro del cual el «texto» debe ser comprendido. Tal perspectiva escandalizará, sin duda, a quienes proponen

11. Esta retórica de la «sinceridad» ha sido estudiada especialmente en la elegía; cf. el clásico estudio de Allen, A. «"Sincerity" in the Roman Elegists», *CPh* 45, 1950, 145-160; también Veyne, P., *L'élégie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident* (Paris, 1983) [*La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente* (México, 1991)].

el directo conocimiento del mundo romano a través de sus textos. Pero no hay motivo de alarma por temor a un anonadamiento de la realidad histórica, ya que no se trata de negar su existencia sino de considerar la complejidad de los recursos por los que esa realidad histórica se hace presente y contribuye a la formación del repertorio de imágenes de la sociedad romana. Este proceso dinámico e interactivo entre literatura y sociedad ya ha sido largamente desarrollado por sociólogos y teorizadores de la literatura, por lo que no nos detendremos en su exposición.

La historia poetizada de Lesbia y Catulo resulta normalmente muy exitosa porque aparece como fácilmente reconocible en el imaginario de lectores que frecuentemente simpatizan con este tipo de construcciones literarias. La atracción aumenta si los poemas se tratan como testimonios de una realidad histórica que maravilla por su proximidad y transtemporal elocuencia. Esta forma de lectura es completamente legítima, a condición de que no sea establecida como única y excluyente, y de que remita insoslayablemente al arte de la palabra por el que datos imprecisos de la temporalidad histórica se organizan, toman forma y reformulan una historia en el texto, de modo que alcanzan la dignidad de verdad –en términos aristotélicos, en los que la poesía es más «verdadera» que la historia– referidos en este caso al proteico orden emocional.

Dicho esto, trataremos brevemente tres casos, que consideran otras formas de acceso a los poemas del Ciclo de Lesbia.

1. El *Carmen 5*

Uno de los lugares comunes al hablar de la historia de Lesbia y Catulo es seguir cierta secuencia tradicionalmente establecida por la filología del siglo XIX, según la cual el C. 51 y el C. 5 se cuentan entre los primeros de la serie. El do-

cumentado estudio de F. Cairns[12] sobre el C. 5 cumple con el propósito determinado: mostrar los fundamentos intelectuales de los poemas de besos, que reflejan elaboración y madurez, discutiendo con quienes hacen de Catulo «una colegiala sentimental» (*a sentimental schoolgirl*[13]). En efecto, la existencia de una forma poética como el «epigrama aritmético»[14] significa un interesante dato informativo cuando se llega a la cuenta de los besos (C. 5, 7-10), un pasaje que, apenas revisado en su aspecto compositivo (en especial las reiteraciones y bimembraciones), no puede explicarse meramente como el entusiasmo desbordante de un joven enamorado tras una sesión de besos. La ilusión de realidad ha sido creada cuidadosamente por la mimesis del ritmo discursivo emocional. La forma exhortativa de los subjuntivos «vivamos», «amemos», etc. (*uiuamus, amemus*) y la mención inmediata de la amada como dedicatario (*mea Lesbia)* introducen en el ámbito de lo privado y de lo íntimo, irrumpen en una situación de diálogo erótico en la que el «yo» protagonista exhibe su pericia discursiva y retórica de seducción. El impulso inicial se detiene en un paso de reflexión, como ocurre en otros poemas del ciclo. Esta reflexión profundiza el sentido de la invitación al goce de la vida: no se trata de un frívolo jolgorio, sino de alcanzar la plenitud de una existencia efímera, asediada por la decrepitud y la muerte. Es manifiesta aquí la presencia de una compleja red intertextual que tradicionalmente ha sido estudiada como el «motivo del *carpe diem*», la característica invitación a disfrutar de la vida que se enlaza con una imagen tenebrosa de la muerte o del inexorable paso del tiempo.

12. Cairns, F., «Catullus' *Basia* Poems (5, 7, 48)», *Mnemosyne* XXVI, 1973, 15-22.

13. Cairns, F., *op. cit.,* p. 15.

14. Este sofisticado género (*arithmetikon*), cuyo ejemplo se encuentra en la *Antologia Pallatina* (XIV), es representativo de una vieja tradición en la que se asume un problema computacional; cf. Cairns, F., *ibidem.*

Los versos finales no se refieren a una simple versificación de creencias populares acerca de la *fascinatio* (*baskanía*); el pasaje remite al prólogo de los *Aitia* de Calímaco donde los *Telquines* (Τελχῖνες *Frag. Aet.* 1.1) atacan al poeta como los malvados o los *fascinatores* lo hacen con Catulo. El artículo de Cairns se detiene en la elaboración de un antídoto contra la adjudicación de romanticismo a estos poemas de Catulo, pero quizás hoy sea necesario introducir algunas precisiones y correcciones acerca de la cuestión del «romanticismo» y apuntar que, hasta en el más fervoroso poeta romántico del siglo XIX en el que pueda pensarse, hay una destreza formal y una elaboración expresiva que reclaman operaciones del intelecto, y conocimientos lingüísticos y literarios extensos para que el sentimiento pueda configurarse en el formato de obra artística.

2. El *Carmen* 51

El otro poema en cuestión, de los considerados habitualmente iniciales o tempranos, es el C. 51, que presenta una versión latina de un poema de Safo[15]. Se ha desarrollado una abundante bibliografía crítica de esta composición, en primer lugar en torno al problema de la inclusión de la estrofa final de *otium*, finalmente aceptada como constitutiva del poema; en segundo lugar, en relación con el establecimiento de la situación amatoria. El C. 51 presenta una versión personalizada del estado de enamoramiento, en el que la aparición del nombre de Lesbia representa el normal gesto de apropiación del material literario a disposición del poeta. Catulo canta, como Safo, su deslumbramiento ante la amada que ríe dulcemente.

De la solución que se proporcione a los problemas antes

---

15. Frag. 31 LP [cfr. Apéndice, pp. 278-279].

mencionados, se desprenderá una interpretación particular del poema. Pero se ha tratado, por sobre todo, de encontrar la coherencia de la historia amorosa organizando una secuencialidad de los poemas que permita ir hilando un cuento con principio, medio y fin. Parece incontrovertible, como se ha dicho, que esta composición pertenece a los inicios del amor. El estado de encantamiento erótico ocupa una destacada parte del poema, que se abre con un inquietante *ille*, aquel que permanece en el éxtasis de la hierofanía femenina. Los comentarios de uso universitario suelen repetir la misma explicación: este *ille* es un rival, un hombre que puede disfrutar de la directa visión y audición de Lesbia, y que, por esta única razón, Catulo es capaz de considerarlo, no ya igual sino incluso (si es apropiado –*si fas est*–) superior a los mismos dioses.

El sentido destructivo del *otium*, que aparecerá en la estrofa final, está sugerido desde el principio y el razonamiento suele ser el siguiente: Catulo se enamora de una mujer inconstante y promiscua, a quien el poeta conoce en un episodio de seducción –una seducción encaminada al *ille* que, de rebote, opera sobre el poeta– que él mismo también experimenta y que lo llevará a la ruina, porque se nota de entrada que Lesbia es una graciosa dama que coquetea con los hombres. Fin y comienzo se enlazan en la triste moraleja del «loco amor» que se ha vuelto a escuchar con música de Karl Orff. Se comienza con Safo y se termina con Safo (C. 11). La imagen femenina se desarrolla en un solo sentido: al comienzo parece tener un amante, y al final resulta tener trescientos, con lo que se satisface la fatalidad del C. 51. Efectivamente, se trataba de un mal negocio.

Sin embargo, no es esta la única posibilidad interpretativa del C. 51. Nuestra propuesta hermenéutica[16] consiste en con-

16. El tema se encuentra extensamente desarrollado en nuestro estudio «The displacements of *ego* and the construction of the poetic subject in

siderar este *ille* como una imagen del sujeto poético, que se transformará en el *Catulle* de la estrofa final, contemplándose en tiempos y distancias diferentes, en el arrobamiento de la presencia femenina que no se aparta de su mente y sus sentidos, ante la que se encuentra absorto aun ausente. Abundan los argumentos en favor de esta lectura; el principal es el de la coherencia interna que presenta el poema con la identificación *ille-Catulle*. El *otium*, entonces, reflejaría los peligros de una situación que la elegía augustea convertirá en *inertia*, y que se emplea para el tiempo empeñado en servir y cantar a la amada. Así, pues, no hay rival sino autoexaltación pasional, arrobamiento ante la turbación y el transporte, que eleva por encima de lo humano hasta la desmesura de superar lo divino, pero que, sin embargo, anonada y somete.

En este planteo se pierde el retrato de la mujer promiscua que se encuentra en el poema final (C. 11): se trata solo del poeta y su amada. Este reconocimiento, pese a su menudencia, ayuda a ir corrigiendo la versión popular de Lesbia (persistente en la literatura contemporánea) de libertina de sangre azul, cortesana del *jet-set* romano, una especie de ninfómana desatada que no se sacia con ningún amante. Al respecto, Lesbia proporciona todo un repertorio de imágenes femeninas que ha cautivado a la sociedad patriarcal. Pero, si no consideramos los poemas del ciclo de Lesbia como la historia y el retrato de una mujer romana de la época cesariana, sino como el imaginario masculino de una relación erótica, será más sencillo –al menos para el estudioso, no quizás para el lector lego– reconocer las estrategias de presentación de la figura femenina, en función de la *fabula* de la propia pasión desplegada en los poemas.

---

the *Catulli Carmina*», en: *Praktika*, tomo I, Athens, Parnassos Literary Society, 2001, 254-63.

3. El *Carmen* 68 y la casa prestada

Por dos datos del poema, el C. 68 se interpreta como una composición de «madurez»: la muerte del hermano, recordado también en el C. 101, y la visión desilusionada de Lesbia. El cuadro es ruinoso y nostálgico: al sufrimiento por la pérdida del hermano en Troya se le asocia la idea de la destructividad pasional que enlaza a Helena con la amada adúltera[17]. Lesbia acude a una cita furtiva con su amante, burlando a su marido como ya lo ha hecho otras veces. El amante –en este caso, el poeta auténticamente enamorado– debe mantenerse en el perímetro de la *urbanitas* y no ponerse cargoso, so riesgo de resultar un estúpido (*ne nimium simus stultorum more molesti*, v. 137). La situación es consecuente con la de los otros poemas. Sin embargo, importa destacar aquí la aguda observación de Grimal[18]: el complejo trámite de conseguir una casa prestada por un amigo para poder disfrutar del favor de una mujer que escapa momentáneamente de la vigilancia de su marido no parece corresponder a una Lesbia sin decoro que se divierte en tabernas, se prostituye en los callejones y tiene cientos de amantes. Podría afirmarse, en todo caso, que hay un «yo» poético que trabaja en su presentación sentimental y que ofrece diferentes imágenes del objeto amado en una perspectiva consecuente con un estado de ánimo momentáneo, exhibiendo la autocompasión y el despecho adecuados, cuando el caso lo reclama.

Este tipo de interpretaciones, según las cuales los poemas del ciclo de Lesbia dicen lo que el poeta piensa de la mujer, no lo que la mujer es, presenta un campo de análisis tan rico como riesgoso. Se trata, entonces, de ver qué ocurre con el «yo» en su movimiento pasional, y en este sentido han abun-

17. Para un estudio detallado del poema, cf. Sarkissian, J., *Catullus 68. An Interpretation*. Leiden, 1983.

18. Grimal, P., *L'amour à Rome*, Paris, 1979, 63 y ss.

dado los estudios psicológicos y psicoanalíticos de la obra catuliana. La riqueza de este enfoque hermenéutico radica en su particular atención a los poemas extensos –especialmente en la década del 70– rescatados con particular énfasis de su situación de traducciones o simples ejercicios literarios de erudición alejandrinista. El peligro, en ocasiones no salvado, de esta manera de análisis consiste en la aplicación de criterios cientificistas que desarticulan o pierden de vista el sentido estético y artístico de los poemas catulianos. Catulo, en consecuencia, puede resultar un personaje abrumado por la indefinición genérica y agobiado por un oscuro impulso de autocastración, ante la mujer dominadora que hace tambalear y finalmente destruye su masculinidad[19].

Al respecto, nos interesa destacar el aporte de tales estudios, pues constituyen un nuevo aspecto de atención que ha contribuido, no solo a rescatar del menosprecio a los poemas extensos, sino también a proporcionar nuevos sesgos de lectura. Pero este aporte no puede confundirse con la ilusión de encontrar el «yo profundo» del escritor Catulo, como clave omnivalente para el estudio de su obra. En todos los casos, la mediación del arte hace que cualquier impulso particular se transforme y defina en el escenario cultural, donde la tradición literaria y la educación retórica representan el material de base para la creación poética.

Otra vez regresamos a la historia de Lesbia y Catulo, y al principio aristotélico de la «verdad» de la poesía. La memoria retiene formas que devuelve a la sociedad a través del lenguaje. Cualquier dato documental sobre Clodia será olvidado en favor de Lesbia. La construcción del arte avanza

19. Es el caso de estudios como los de H. Bardon (*Propositions sur Catulle*. Bruxelles, 1970), J. Granarolo («Catulle ou la hantise du moi», *Latomus* 37, 1978, 368-386), C. Rubino («Myth and mediation in the Attis poem of Catullus», *Ramus* 3, 1974, 152-175), etc.

sobre la historia fáctica hasta dictaminar sobre el modo en que esta historia debe ser entendida. Estas operaciones reclaman, sin duda, un estudio más detenido y quizás profundo de la poesía de Catulo. Y, probablemente, más interesante para el crítico literario, pues implica preguntar no solo qué realidad hay «detrás del texto», sino qué realidad «detrás del texto» se elabora a partir del texto y qué posibles relaciones pueden legítimamente establecerse entre el texto y la cultura que lo enmarca. La historia de Clodia y el poeta puede imaginarse de muchas maneras; por obra del arte, la historia de Lesbia y Catulo es solo una.

La poesía de Catulo

Dado que la crítica literaria en este siglo ha ido cambiando con progresiva rapidez sus principios hermenéuticos, pasando de un modelo de análisis a otro en sucesión vertiginosa, con una celeridad no antes registrada en el estudio textual, resulta tal vez reiterativo señalar que en este vaivén han entrado textos y autores latinos. Escritores y escritos de la Roma clásica han sido sometidos a nuevos análisis, revisiones y correcciones, mostrándose nuevas perspectivas de consideración cuyo ingenio saludamos con cierta insoslayable solidaridad epocal. Hasta los 80, todavía se hablaba, incluso, de interpretaciones superadas y superadoras, aplicando categorías de las ciencias naturales en especial –en las que el evolucionismo del siglo XIX asentó la noción de *progreso* y *avance* en el conocimiento– según las cuales una teoría reemplaza y supera a otra cuando puede ofrecer una explicación, interpretación y verificación más profunda, integral y comprobable de un mismo objeto que la teoría que la precede, cuyos postulados son estimados defectuosos o incorrectos para la descripción y el conocimiento de dicho objeto. Asistimos a productos críticos (*mirabiles uisu*) que proponen una perspectiva herme-

néutica nueva, distinta, interesante, sugerente, provocativa, que *supera* de un plumazo lo de ayer, lo de antes de ayer y lo de siempre.

En lo que toca a la poesía de Catulo, es necesario advertir que la línea de la poesía amatoria latina ha gozado del favor de la crítica, y que la crítica psicoanalítica, el estructuralismo y los formalismos han encontrado un terreno apropiado para sus ensayos allí donde los siglos habían pasado de largo. De la práctica de lectura de un Catulo helenístico, del Catulo barroco, perito en el adorno y el artificio a la griega, en el neologismo y la mitología extravagante, del Catulo que se saluda en *nugae* (*Carmen* 1, 4 *nugas*) –«bagatelas», «pavaditas», «frivolidades»– aceptando sin sospechas el pacto poético, se seguía un juicio menguado acerca del talento artístico de un poeta menor que apenas alcanzaba a remedar con cierta frivolidad la gran poesía griega. Esto todavía se enseñaba en nuestros claustros por los años sesenta y se consentía en admitir que los poemas del llamado «Ciclo de Lesbia» revestían cierto interés por el tema amatorio. Algún poemita subido de tono aportaba un poco de humor a la solemnidad romana de Cicerón y Virgilio, como contrapunto insoslayable de la gran poesía, y el resto se presentaba –en particular los poemas extensos– como traducción de originales griegos en una versión que solo atendía al artificio verbal, a la imaginería abigarrada y casi excesiva, y al intento de hacer algo con arte en latín, aunque no fuera mucho.

La perspectiva crítica en la que se inscriben nuestros estudios representa una versión corregida, particularmente establecida en el mundo angloamericano, según la cual Catulo alcanza una estatura poética mayor por sus grandes poemas experimentales, un forjador protagónico del clasicismo augusteo, un poeta auténticamente original cuando se define el alcance de «original» en las culturas antiguas. Para esto, ha sido necesario despejar algunos conceptos inadecuadamente

aplicados, como el de originalidad en poesía, determinado por la noción romántica de la creación poética *ex nihilo*, sin un antes definido, que mantuvo por casi dos siglos una especie de sueño de lo no antes dicho. Esta versión de lo original apenas puede ya hoy sostenerse y esto ha hecho que se pongan bajo nueva consideración los principios de generación, transmisión y traducción de los textos. La concepción ancilar y algo mecánica de la traducción ya no resulta definitiva para abordar un poema, porque sabemos que el trabajo de llevar poesía de una a otra lengua, de adaptar y perfeccionar formas, de imitar imágenes o elaborar léxico, es lo que con mayor derecho puede ser considerado actividad poética. Así Catulo puede ser librado del dudoso mérito (o la acusación) de ser un verseador ingenioso, virtuoso técnico, prestidigitador de formas que copian y disfrazan lo que no está, e ingresar como poeta con dignidad en la más egregia poesía romana.

La obra ya clásica de Kenneth Quinn (*The Catullan Revolution*) sintetiza la revisión crítica que abre nuevos espacios para el estudio de la poesía catuliana. Allí se abordan los aspectos más característicos que pueden compendiarse en las siguientes nociones:

1. Los *poetae noui* y en particular Catulo representan uno de los movimientos más originales y creativos de la poesía romana, el primero en ostentar notas que pueden asimilarse a la moderna concepción de lo poético como un hacer en el orden del arte empeñado en la exploración estética, en privilegiar la poesía como modo de vida, en experimentar con la palabra en la conciencia forjadora de formas por emulación, corrección y perfeccionamiento de textos prestigiosos precedentes, en imponer un producto nuevo y desafiante de los cánones autorizados, en este caso de la Roma republicana. Como bien observa Quinn, el término *nugae* con que denomina Catulo su *Liber* en la dedicatoria a Nepote, debe tomarse como un auténtico desafío y no como un abajamiento de sus poemas.

Con respecto a la denominación de *nugae*, la crítica parece haber resultado excesivamente literal al juzgar, durante siglos, que se trataba de poemas «improvisados» o «de ocasión», sin detenerse a considerar en mayor profundidad –como parece haberlo hecho la crítica más reciente– la factura cuidadosa de estas composiciones.

2. Los poemas breves en general tienen la calidad de la miniatura y representan una sofisticada síntesis de materiales literarios donde confluyen los aportes de la tradición helenística y de la poesía romana arcaica –en particular la comedia–, en conjunción con un repertorio cuidadosamente selecto de palabras y expresiones coloquiales, e incluso obscenas, que consagran el instante, lo momentáneo y lo eventual convirtiéndolo en exquisito arte. La condición de *nugae*, es decir, de frivolidades o bagatelas, es una elaborada búsqueda estética que trabaja en el sentido de la improvisación y de la actualidad, una poética del ahora, del fugaz presente, cuyo logro consiste en borrar el complejo entramado de su producción en función de la levedad y la gracia (*lepos*). Bajo la apariencia de ingeniosos poemas improvisados al calor de las circunstancias, se descubre un profundo trabajo artístico que concentra y articula referencias y alusiones, esto es, un proceso de negociaciones intertextuales[20] que el poeta entrega a quienes pueden apreciarlo. No hay que olvidar que Catulo escribe, en primera instancia, para otros poetas que pueden advertir la riqueza referencial de sus composiciones.

3. Los poemas mayores (*Carmina maiora*, del C. 61 al C. 68) no se incluyen en la denominación general de *nugae* y pueden ser considerados como la empresa de mayor envergadura poética realizada por Catulo. Según Quinn, se trata de gran

20. Para un más amplio tratamiento del concepto de *processes of intertextual negotiation* remitimos al estudio de S. Hinds, p. 21.

poesía, de poesía mayor con la que Catulo se pone a la par de los poetas helenísticos. La crítica del siglo XX ha sido más penetrante al respecto y se ha desprendido de los prejuicios decimonónicos que, por el crédito dado a los dictámenes de filológos alemanes como Wilamowitz –quien por su ideología y su restringida sensibilidad en materia de poesía romana solo podía suponer que se trataba de traducciones medianamente serviles de obras griegas–, desestimaban los poemas extensos como ejercicios de retórica de menguado valor artístico. La riqueza y la variedad compositiva de estas obras las han convertido en el centro de interés de la crítica de las últimas décadas, consideradas piezas fundamentales en el desarrollo de la poesía latina. Como ejemplo, baste mencionar la importancia del C. 64 en la obra de Virgilio, o del C. 68 para el desarrollo de las elegías de Propercio, Tibulo y Ovidio.

Los poemas mayores

Los poemas mayores (*Carmina maiora*, 61-68) de Catulo constituyen un conjunto especial dentro del poemario, no solo por su extensión sino también por la magnitud de la empresa artística. Se trata de la gran poesía de Catulo, su obra de mayor y más sostenido empeño basada en la poética alejandrinista romana que buscaba emular obras de Calímaco, Apolonio de Rodas y otros poetas helenísticos. Esto no significa, como se sostuvo durante el siglo XIX, que se tratara de simples «imitaciones» o ejercicios retóricos colmados de erudición. Los poemas extensos son, cuando menos, una auténtica recreación de los textos precedentes, con el sentido romano de la *emulatio*, es decir, la idea de producir una obra que superara lo anterior y se constituyera en culminación de un género.

Este conjunto de *Carmina maiora* se abre con poemas de tema nupcial, el *Carmen* 61 compuesto con motivo de las bodas de Manlio Torcuato y Junia (o Vinia) Aurunculeya, y

el *Carmen* 62, que puede considerarse un canto nupcial, en el que se presentan dos coros, uno de jóvenes y otro de doncellas, que cantan con motivo del inicio del día de la boda al aparecer la estrella matutina y celebran la llegada de Himeneo, el dios que consagrará la unión matrimonial.

El *Carmen* 61 presenta una síntesis de elementos griegos y romanos, de erudición y pintoresquismo popular, fruto de complejas combinaciones en las que se entrelazan elementos muy variados[21]. Dos son las formas centrales que se reúnen en el poema: un género literario de origen griego, el epitalamio, y una forma popular de expresión, la *fescennina iocatio* («burla fescenina»), proveniente de costumbres propiamente itálicas. El poema se inscribe en un ambiente tradicional en el que se celebra la virtud de la esposa, que es una «buena virgen» (*bona virgo*), pero también su belleza y, anticipadamente, sus méritos como esposa y madre. También se incluye un elogio del esposo, no menos bello, y se destaca el amor que caracteriza esta unión.

En el *Carmen* 62 se combinan tres influencias remodeladas por la creatividad del arte catuliano: el epitalamio de Safo, la escrupulosa perfección de la técnica alejandrina y el elemento amebeo de la tradición itálico-latina. El poema ofrece una estructura agonística con doble coro, en la que polemizan dos visiones distintas del matrimonio: la femenina, en boca de las doncellas amigas de la novia, y la masculina, en la de los amigos del novio. Ambos grupos de contendientes buscarán vencer al contrario enunciando razones que justifiquen sus respectivas apreciaciones. En todos los casos, a la visión negativa femenina del matrimonio responderá la masculina positiva, en contrapunto no solo conceptual sino también léxico. Lo que resulta cruel para las mujeres es dichoso para

---

21. Para un detallado análisis del poema, véase Fedeli, Paolo, *Catullus' Carmen 61*. Amsterdam, 1983.

los varones; mientras las mujeres hablan del sentir natural, los varones responden en los términos de la lógica legal; lo que para las mujeres es separación (de sus padres), para los varones es unión, felicidad y gozo. El poema se construye teniendo como centro la imagen de la mujer que se despliega desde dos ángulos opuestos: la romántica visión de la flor intacta como representación de la esencial belleza de la doncellez, en una atmósfera de inocencia y aislamiento, y la exaltación netamente romana de la mujer como *matrona*, madre en potencia, garantía de la permanencia del orden social que se verifica en las nupcias. El triunfo de los jóvenes significa la reconciliación de estas dos visiones en fructífera amnistía.

Entre los *Carmina maiora* de Catulo, el *Carmen* 63 no despertó durante mucho tiempo el interés crítico, excepto como curiosidad cultural o como *tour de force* para las investigaciones de filiación textual. El presupuesto de la poesía latina en general, y de la poesía de Catulo en particular, como «traducción» o «versión» de la poesía griega orientó los estudios de modo unidireccional, restringiendo el análisis a la investigación de fuentes con el propósito básico de establecer si había algún mérito artístico en el producto ulterior que no se hallara en los textos precedentes. Incluso la misma terminología técnica ha significado, tanto en este como en otros casos, una petición de principio ya que la noción de texto original o de «fuente» para el antecedente griego implica la idea de una forma prístina superior a todo lo que la sucede. J. Elder[22] señalaba, más de medio siglo atrás, que el *Carmen* 63 muy raramente había sido tratado como poesía original, con dos excepciones en el pasado: W. Y. Sellar[23] y G. Allen[24]. El juicio de Wilamowitz[25],

22. Elder, J., *Catullus' Attis*, en *AJP* 68, 1947, p. 394.
23. Sellar, W. Y., *The Roman Poets of the Republic*, Oxford, 1863.
24. Allen, G., *The Attis of Caius Valerius Catullus*, London, 1892.
25. Wilamowitz-M., U., «Die Galliamben des Kallimachos und Catullus», *Hermes* 14, 1879, pp. 194-201.

según el cual se trataba de la traducción de un poema de Calímaco del que se conservan dos versos, decidió por más de medio siglo el destino del poema. Pese a que en 1924 Wilamowitz modifica en parte su interpretación, admitiendo cierta originalidad en el poema latino[26], el juicio general de la crítica no cambia sustancialmente y es posible encontrar, en fechas relativamente recientes, estudios de importancia sobre Catulo que no tratan el *Carmen* 63 por considerarlo una mera traducción[27]. En las últimas décadas del siglo XX, la visión del poema como obra altamente original iniciada por Elder y otros críticos se ha ido reforzando progresivamente con estudios que vuelven a examinar el texto catuliano sin los viejos prejuicios de la filología germánica decimonónica.

La obra presenta un económico soporte narrativo organizado en secuencia cronológica, lo que permite distinguir tres secciones: 1) Atis llega a las costas frigias movido por su exaltada devoción a Cibeles; allí se castra en demencial frenesí y asciende junto con sus *comites* al santuario de la diosa, donde el sueño los vence; 2) al despertar, Atis desciende a la costa con una nueva conciencia de sus acciones que lo llevan al arrepentimiento y al lamento; 3) enterada Cibeles de esta deserción anímica y espiritual, envía uno de sus leones para intimidarlo y devolverlo a su devoción, por lo que Atis queda definitivamente al servicio de la diosa.

El poema puede concebirse como una «tragedia en tres actos»[28], cuyo prólogo (vv. 1-5) lo constituyen los cinco primeros versos en los que, con magistral economía expresiva, se sintetiza la situación. Atis, un griego en la versión de Catulo y no frigio como en las formas conocidas del mito, ha atravesado el mar

---

26. Wilamowitz-M. U., *Hellenische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin, 1924.

27. Por ejemplo, el conocido estudio de David Ross jr., *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge-Mass., 1969.

28. Guillemin, A., «Le poème 63 de Catulle», *REL* 27, 1949, 153.

para alcanzar las costas frigias. El primer acto de esta «tragedia» contiene el primero de los discursos de Atis para excitar a las *Gallae*; estalla la música y se inicia el ascenso al templo de la diosa. De este modo, el Atis de Catulo difiere de todo lo conocido: tanto en las versiones orientales como en la romana, los ritos orgiásticos precedían a la castración y la preparaban. En las celebraciones romanas, la castración ocurría al tercer día, denominado *sanguen* o *dies sanguinis*. Si Catulo, como suponen muchos críticos, se ha inspirado en las celebraciones de Bitinia o de Roma, evidentemente no intenta reflejarlas siguiendo su preciso orden ritual; por el contrario, el poema se aleja de lo documental, de la mera descripción de un mito o una realidad del culto. La castración precede al rito orgiástico y se escinde de él, queda manifiestamente separada, resaltándose así su naturaleza de acto personal e individual, de modo tal que ya no es la demencia general apoyada por la frenética música de címbalos y tamboriles sino otra locura (*furor*), más lejana, la que posee a Atis con especial singularidad y lo impulsa a un acto no justificable por conductas colectivas. Desde el comienzo, además, Atis es el *dux*, el guía y el promotor de las acciones, no un participante más de un ritual multitudinario. El *crescendo* orgiástico se aplaca con la llegada al templo, después de lo cual el exhausto coro es vencido por el sueño.

El pasaje al segundo acto se separa con el marcado cambio que produce el sueño (*quiete molli*), culminación y a la vez agotamiento de la locura; representa la oscuridad final, la total pérdida de conciencia en el especial juego en donde esta pérdida es la abolición de la conciencia previa, *i.e.* de la locura y la enajenación anterior.

El sol del nuevo día se corresponde con la lucidez recobrada de Atis. Ha recuperado su capacidad reflexiva, aparece la razón (*ratio*) con su poder para iluminar las confusas acciones previas. El segundo discurso significa un cambio completo con respecto al primero: la razón reemplaza al *furor*, la segunda

persona pronominal característica de la arenga a los *Gallae* se transforma en primera persona y abre una instancia de reflexión donde la forma «yo» (*ego*) aparece con marcada insistencia. El lamento de Atis por la situación y por el abandono de la patria concluye en el arrepentimiento. En la última parte del poema (tercer acto), la escena cambia y abandona a Atis para desplazarse a la figura que tácitamente ha dominado las acciones: la diosa Cibeles. Contrariamente a lo que se conoce del mito, aquí Cibeles ha recibido las noticias del género humano desde su divina lejanía, sin especial interés en contemplar a sus fervientes devotos. No ha sido ella quien ha solicitado la consagración: las relaciones con sus seguidores son frías y lejanas. El anuncio de la deserción de Atis, sin embargo, suscita una cólera tan rápida como despótica. La consagración voluntaria ha sido tomada en cuenta por la diosa, pese a su displicente distancia. Todas las imágenes anteriores de Atis –el poderoso guía o, en el pasado de Atenas, el privilegiado joven de la vida mundana– se desvanecen frente a la colérica respuesta de la diosa y muestran su irrecusable estado de sumisión. Llegado el león enviado por Cibeles a la costa, encuentra un «tierno Atis» (v. 88) y la historia se resuelve rápidamente: «huye aquel de la fiera hacia los bosques: allí siempre, por toda su vida, fue esclava».

El destino de servidumbre de Atis queda sellado. De este modo, se ha aniquilado la imagen del guía (primera sección) y ha sido sustituida por la imagen trágica del joven ateniense (segunda sección), que se transforma en el antihéroe del final: el ciudadano ateniense se ha convertido en el esclavo infiel de la comedia que merece ser atemorizado con la amenaza de los golpes del león. Toda posible grandeza del personaje se desvanece en el casi grotesco desenlace de un Atis asustado, escapando de los coletazos del león y cayendo en su locura servil, estimulada por el miedo. Contrastantemente, hay en estos versos finales del relato una especie de frialdad

cronística. El poeta se desapega del personaje registrando la depreciación de Cibeles: Atis no es más que un mísero y temeroso esclavo/a confinado por el resto de su vida a los bosques salvajes en impotente servidumbre. Tal situación de comedia intensifica las notas de crueldad y humillación que subrayan aún más lo terrible del destino de Atis.

Pese a que durante el siglo XIX el *Carmen* 64 fue poco considerado, durante el siglo XX el poema ganó el interés de la crítica hasta convertirse en un centro de relevancia de los estudios catulianos. A tal efecto ha contribuido el cambio de las perspectivas hermenéuticas, en especial la crítica biográfica y psicológica que, desbordando el tradicional perímetro de los poemas breves, ha encontrado significativos datos en los poemas extensos como personal variante de la interioridad de Catulo. Posteriormente, otras corrientes críticas han destacado la fundamental importancia de esta composición ubicada en el centro de la obra catuliana.

Habitualmente el *Carmen* 64 ha sido considerado un exponente de la especie épica denominada epilio[29], definida como un cuadro heroico de medianas dimensiones en el que se tratan episodios extraídos de un antiguo ciclo épico y renovados con detalles de gusto refinado. Las referencias conocidas a otros *epyllia* de poetas contemporáneos y próximos a Catulo llevaría a pensar en un pequeño grupo de jóvenes unidos por la edad y los comunes principios estéticos, que publican un solo *liber*, en el que se combinan un único epilio con poemas líricos y dísticos elegíacos, más algunas composiciones de mediana extensión en metros variados. El poema presenta tres mitos, dos de ellos habitualmente enlazados con las bodas de Thetis y Peleo y las hazañas de su hijo Aquiles. El tercero, cuya relación con los otros dos ha sido largamente discutida,

29. El término «epyllion» para esta especie épica se acuña estrictamente en el siglo XIX; cfr. Most, Glenn, «On the arrangement of Catullus' *Carmina maiora*», *Philologus* 125, 1981, p. 110 (nota).

es la historia de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Día, tras la aventura del Minotauro.

El primer tema narrativo aborda los amores de Thetis y Peleo, y su posterior boda, propiciada por el mismo Júpiter, a la que asisten hombres y divinidades. Una extensa sección del poema se dedica a la descripción del palacio de Peleo, con el lecho nupcial que ostenta el cobertor en el que se presenta la historia de Ariadna. La celebración nupcial culmina con el canto de las Parcas, quienes profetizan el nacimiento de Aquiles, sus glorias guerreras y su muerte heroica. Los versos finales del *Carmen* contraponen los tiempos antiguos a los modernos, destacando la impiedad e injusticia contemporáneas.

La totalidad del poema admite diversos modos de consideración en la organización de sus secciones, muchos de ellos surgidos de una forma particular de interpretación[30]. Resulta obvia, sin entrar aquí en el problema de relaciones y significados, la presencia de dos historias en el poema, una incluida casi abruptamente en la otra. Así, en líneas generales, puede diagramarse la siguiente estructura:

1. Prólogo: viaje de la nave Argos, enamoramiento de Peleo y consentimiento de la boda.
2. Bodas de Thetis y Peleo:
   a. llegada de los huéspedes humanos
   b. tapicería: la historia de Ariadna
   c. partida de los huéspedes humanos y llegada de los divinos
   d. canto de las Parcas
3. Epílogo: contraposición de tiempos antiguos y modernos.

---

30. Por ejemplo David Traill («Ring-composition in Catullus 64», *CJ* 76, 1980, p. 232 y ss.) considera que las secciones se ordenan a partir de un centro, de la siguiente manera: prólogo-huéspedes-cobertor Ariadna y Teseo-cobertor-huéspedes-epílogo; este centro es el asentimiento de Júpiter, que marca el giro del poema.

La relevancia del personaje de Ariadna es tan marcada, que los críticos generalmente la consideran el centro fundamental del poema. Frente a las difusas figuras de Thetis, Peleo, o a las breves apariciones de otros personajes, Ariadna se yergue con un vigor y una grandiosidad ausentes en todos ellos. Es, además, el único personaje que deja oír su propia voz interior, en el que se revelan los convulsos movimientos de la emotividad. Las demás figuras –con la sola excepción, en parte, de Egeo– se presentan desde afuera, desde una perspectiva exterior. Por el contrario, Ariadna se abre desplegando sus angustias interiores, con un dramatismo equiparable solo al de Atis en toda la obra catuliana. A estos efectos concurre la especial técnica a la que Catulo ha recurrido para componer su personaje, consecuente con el hecho de que se trata de las imágenes de un tapiz. Pero las escenas no se resuelven en un simple y logrado estatismo plástico –pictórico o escultórico–: progresivamente la figura de Ariadna se anima, cobra movimiento, se agita en el desierto paisaje, hasta que finalmente el cuadro alcanza un clímax *a tutti* con el estallido musical de Baco y su cortejo.

Sin embargo, la innegable cualidad de Ariadna como centro de gravedad emocional del poema en general, y del tapiz en especial, no debe conducir al error de considerarla, igualmente, el fundamental centro de gravedad conceptual. Ella es, sin duda, uno de los agonistas del drama, que solo se produce a partir de la decisiva presencia de Teseo, sobre quien recae una gran parte del peso conceptual del poema.

Ariadna y Atis son figuras poderosamente pasionales de la obra catuliana, con variados rasgos en común y una marcada analogía en las respectivas situaciones. Pero, más allá de las múltiples coincidencias aparece la profunda separación entre la locura pasional del hombre (Atis), que lo convierte en «falsa mujer» (*notha mulier*), y la de la mujer (Ariadna). En Ariadna, la agitación de esta locura concuerda con su naturaleza

y se desarrolla en un sostenido movimiento pasional desde el momento mismo en que ve a Teseo; persiste después del sueño y el abandono, y se establece definitivamente en la unión con Baco.

Asimismo, el *Carmen* 64 puede ser comprendido a partir de sus tres personajes heroicos: Peleo, Teseo y Aquiles. La problemática no es el heroísmo en sí, sino la compleja situación que origina su relación con lo pasional. Podría hablarse de dos polos de tensión en el poema: la «virtud» (*uirtus*), esto es, excelencia heroica como símbolo de lo netamente masculino, y la pasión como símbolo de lo femenino. Ambos pertenecen a lo humano y deben, de alguna manera, entrar en relación. Este es uno de los planteos fundamentales del poema: en qué medida pueden armonizarse dos órdenes tan esencialmente diferentes, pero insoslayables en el ser humano; dos órdenes difícilmente reductibles como lo masculino y lo femenino, lo racional y lo irracional. Solo Peleo y Thetis parecen alcanzar una ideal y feliz armonía, aunque no absolutamente libre de acechanzas. En los restantes personajes la dualidad permanece irresuelta. Teseo y Aquiles son los representantes de la *uirtus* heroica. No hay ironía en las palabras de presentación del cobertor al hablar de «las virtudes de los héroes», ni en el canto de las Parcas al cantar «las egregias virtudes y las ilustres hazañas» de Aquiles: ambos expresan la excelencia propia del héroe, pero la consagran a expensas de lo pasional. Tienen, sin duda, un perfil cruel y hasta inhumano, que pareciera ser el imperativo de su propia condición. La exclusiva realización de lo heroico significa la negación del mundo femenino. En la visión catuliana, el exceso heroico puede resultar tan destructivo como el exceso pasional. Ambos producen dolor y luto. La alternativa más desarrollada es la de Teseo y Ariadna, tal vez porque significa el punto medio entre la felicidad de Peleo y Thetis, y los terribles destinos de Aquiles y Polixena. Y quizás porque en ella resuenen más cercanamente los con-

flictos interiores del propio Catulo. Solo en Peleo y Thetis se esboza el equilibrio y acceden a toda la felicidad posible de una situación inscripta en la contingencia de lo humano.

Las numerosas correspondencias encontradas por la crítica entre expresiones de los poemas 63 y 64, y los *carmina minora*, hablan de la existencia de un sujeto *ego* («yo»-poeta-Catulo), con una identidad reconocible en sus rasgos característicos: desdicha sentimental, fluctuaciones anímicas, estado de aislamiento o separación, sentido de pérdida, desengaño, pureza e ingenuidad en el amor, autocompasión y falta total de correspondencia entre lo imaginado y lo declarado como real. No nos explayaremos aquí en esta extensa y compleja cuestión; de modo general, diremos que este *ego* que habla desde el personaje (Ariadna, Atis) representa otra forma del *ego*-poeta que selecciona, del material ofrecido por la tradición, las formas que mejor se acuerdan con su persona poética. De este modo, *ego*-poeta vuelve tras las máscaras del mito, algo que Propercio retomará en sus elegías.

La sección que abarca los cármenes 65-68(b)[31] del corpus catuliano presenta una especial organicidad que, sea obra del mismo Catulo o de un compilador, no parece producto del azar. Sus más evidentes relaciones pueden resumirse así: se trata de cinco composiciones que difieren de las anteriores en metro (dístico elegíaco, que se extiende hasta el final del *Corpus*), y de los siguientes poemas (69-116), en extensión. Dos epístolas de dedicatoria preceden una al *Carmen* 66 y otra al *Carmen* 68(b). En la parte central se ubica el *Carmen* 67, con el singular recurso de la personificación de la puerta. Los principales papeles corresponden, por un lado, al yo del

---

31. A los efectos del presente análisis, el *Carmen* 68 se considera integrado por dos secciones diferenciables, comprendiendo la primera los cuarenta versos iniciales (68-a) y la segunda del v. 41 *ad fin.* (68-b), si bien constituyendo un todo orgánico.

poeta que se dirige a Ortalo (*Carmen* 65) y a Malio (*Carmen* 68-a), dialoga con la puerta (*Carmen* 67), y ofrece aspectos de su historia y sentimiento personales como materia del *Carmen* 68-b. Estos poemas presentan, asimismo, un fuerte protagonismo de los personajes femeninos.

El *Carmen* 66 aborda un tema mítico-legendario, con la historia de amor y pasión de Berenice, separada de su marido y finalmente reunida en virtud de sus devotos sacrificios. En un tono contrastante, próximo al de la comedia, el *Carmen* 67 ofrece un cuadro realista de tortuosas relaciones familiares, dominado por una mujer engañosa y adúltera que se designa como esposa de Cecilio. El *Carmen* 68(b) podría interpretarse como una síntesis en la que se integran los variados elementos temáticos de los cármenes precedentes: el mito (Laodamía y Protesilao, con la unión-separación de los cónyuges), el motivo de la virgen fingida (Lesbia) y de la adúltera (Lesbia, Helena).

Así, pues, a través de prominentes personajes femeninos, los poemas 65-68 se escalonan de la siguiente manera:

1. *Carmen* 65: Epístola-dedicatoria (a Ortalo)
2. *Carmen* 66: Presentación del mito: Berenice
3. *Carmen* 67: Presentación de la realidad[32]: la esposa de Cecilio
4. *Carmen* 68(a): Epístola-dedicatoria (a Malio/Alio)
5. *Carmen* 68(b): a. Presentación del mito: Laodamía-Helena
   b. Presentación de la realidad: la amada (Lesbia)

Estas figuras femeninas tienen en común el ser *matronae*, mujeres desposadas que se presentan en condiciones y circuns-

32. Por cuestiones de economía, hemos optado por hablar de «realidad» en los casos en los que existen referencias al contexto social e histórico del poeta, sin desestimar lo problemático del término ni las controversias a las que ha dado lugar.

tancias algunas veces disímiles, pero cuya historia guarda una coherencia perceptible en el enlace de las composiciones.

El *Carmen* 68 de Catulo se considera una prefiguración de la elegía romana, con las notas características que constituirán una especie lírica singular. Ya en este poema se enlazan dos temas fecundos, el amor y la muerte, tratados desde la perspectiva de un *ego* poéticamente omnipotente. El poeta juega con una trama de imágenes en espejo, cuyo sentido se construye por oposiciones y conjunciones, y resulta de la visión integral de la composición. El mito de Laodamía y Protesilao, el de Helena y la guerra de Troya, y las alusiones a Júpiter representan el conjunto de referencias para la presentación de las imágenes personales del *ego*, su amada y su hermano. Estas contra-imágenes recortan la individualidad poética sobre la generalidad del mito, trazando su perfil propio por asociación con tal o cual mito, a partir de un sentimiento básico de dolor y pérdida producido por la muerte del hermano y por la muerte de la ilusión amatoria.

Finalmente, resulta interesante destacar la existencia de sutiles analogías entre la trayectoria de Atis y el proceso emocional que experimenta el *ego* poético del *Carmen* 68. En este último, el *ego* poético en el que se refleja el poeta Catulo rememora su historia amorosa con Lesbia y compone un cuadro que se inicia con la devoción a la amada, vista como *candida diua*, una diosa como Cibeles. La hierofanía de su llegada a la casa prestada es también, de alguna manera, una hierogamia, una unión nupcial entre seres extraordinarios como son Lesbia y, sin duda, el *ego* del poeta. Sin embargo, en la secuencia de los mitos que se van enlazando y retomando en el poema, la imagen del poeta-amante unido a una diosa se transforma en la de un amante servil que tiene tratos con una adúltera consuetudinaria. Las nupcias divinas solo son, en realidad, encuentros furtivos en los que la discreción evita que el amante resulte *molestus*. La locura que arrastra hacia la

mujer-diosa no es más que eso, una locura iterativa que al suspenderse revela con crudeza la condición humana degradada por la esclavitud pasional. Es así posible ver reflejadas en el *Carmen* 63 situaciones que el *ego* poético presenta como inherentes a su realidad personal, traducidas aquí a representación mitológica. De todos modos, advertimos nuevamente acerca del riesgo de asimilar la construcción personal y situacional del *ego* poeta con la biografía histórica del poeta Catulo y la interpretación realista de sus poemas. Pero, aun cuando no consideremos legítimo hacer inferencias biográficas, resulta innegable la correspondencia de tono emocional entre ambos poemas que asocia *ego* Catulo y Atis como visiones análogas de una realidad poética que, en el caso del *Carmen* 68, se constituirá en fundamento de la elegía erótica augustea. La voz del poeta en los versos finales del *Carmen* 63 significa la personalización del relato mitológico con la advertencia de los riesgos de una locura pasional de la que, tal vez enunciado con ironía, Catulo espera librarse. A partir de esto, es posible también subrayar algo quizás ya hoy un tanto superfluo, que se refiere a la atribución de «originalidad» del *Carmen* 63. Es *ego*-Catulo quien se revela en Atis y acondiciona su personal representación. Así, pues, Atis como exaltado y enajenado devoto que corre hacia la diosa y el Atis arrepentido que no puede ya escapar de su esclavitud encontrarán una especial versión en el amante elegíaco, con sus desbordes pasionales y su sentimiento de sujeción servil (la «esclavitud de amor» –*seruitium amoris*– de los poetas elegíacos augusteos) a la mujer amada.

La tradición textual

El texto de los poemas de Catulo (*Catulli Carmina*) que actualmente conocemos proviene de manuscritos medievales datados entre 1350 y 1400. Cuatro son los códices fundamen-

tales con los que trabajó la filología moderna fijando el texto en forma definitiva[33]:

- el *Codex Oxoniensis* (*Codex* O);
- el *Codex San Germanensis* (*Codex* G);
- el *Codex Romanus* (*Codex* R), de tardío hallazgo, redescubierto por W. G. Hale en 1896;
- el *Codex Thuaneus* (*Codex* T), antiguo florilegio que contiene solo el *Carmen* 62, incluido igualmente en los códices mencionados.

Todos ellos –con excepción del *Codex* T– transcriben la obra completa de Catulo y representan la más antigua autoridad en materia de transmisión textual. Estos códices, sin embargo, derivan de un manuscrito de Verona (*Codex Veronensis*) del siglo X, actualmente perdido, que se ha relacionado con una referencia hecha por el obispo de la ciudad: *Catullum numquam antea lectum* («Catulo nunca antes leído») hecha en el año 966. A diferencia de estos, el *Codex* T parece provenir de una forma arquetípica anterior del siglo IX, de la que también derivaría el perdido códice de Verona.

Del cotejo de los manuscritos se ha deducido la indudable existencia de una única tradición probablemente fijada entre los siglos III y IV de nuestra era, época en que los rollos de papiro pasan a códices.

Entre los siglos I y VII de nuestra era, Catulo es mencionado alrededor de setenta veces por no menos de veinte escritores, tal como lo muestra la lista de Schwabe[34]. Lo que no se puede decir con certeza es hasta qué punto era conocida la colección completa o si se conocían algunos poe-

33. La cantidad de palabras y versos que aún hoy permanecen en discusión son relativamente escasos.

34. Schwabe, L., *Quaestiones Catullianae.* Liber 1. Giessae, 1862, obra de gran erudición citada por Granarolo, Jean, *L'œuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques.* Paris, Les Belles Lettres, 1967.

mas sueltos. En confrontación con otras colecciones, llama la atención la ausencia casi completa de textos corruptos, espurios o de dudosa atribución. A lo largo de los siglos, es natural que la colección se haya deteriorado. Sin embargo, solo se conservan alrededor de seis breves fragmentos cuya inclusión en el *Liber Catullianus* es dudosa y, a través de comentarios de otros escritores, se tiene noticia de la existencia de algunos poemas hoy perdidos. Tal es el caso del citado por Plinio el Viejo –*N.H.*XXVIII. 19–: Catulo habría escrito un poema que se describe como *incantamentorum amatoria imitatio*[35] («imitación amatoria de encantamientos»), semejante al de Virgilio.

Sin embargo, hay evidencias que permiten afirmar la existencia de un corpus orgánico de obra, conocido bajo el nombre de *Liber*. Se considera difícil que ya en vida de Catulo este *Liber* existiera como tal, o al menos tal como ha llegado a nosotros. Es probable que el mismo Catulo publicara al menos alguno de los rollos, integrado por poemas que probablemente ya habrían sido dados a conocer en sus círculos habituales. Ello permite diferenciar tres posibles agrupaciones:

- las *nugae*[36] (poemas del 1 al 60), en metros variados, cuya extensión (alrededor de 842 versos) bien pudo haber constituido un rollo;
- los poemas 61 a 64, extensos y en metro variado (alrededor de 797 versos);
- los poemas 65 a 116, largos y breves, en un mismo metro (alrededor de 645 versos).

Resulta poco probable que Catulo considerara *nugae* –«fri-

35. *Catulli apud nos proximeque Vergilii incantamentorum amatoria imitatio.*

36. El mismo Catulo llama así a estos poemas en el poema de apertura dedicado a Cornelio Nepote; *nugae* significa «frivolidades», pequeños poemas presentados como nimiedades o juegos.

volidades», «bagatelas», «nimiedades»— los poemas largos (*Carmina maiora*), cuando en todos los casos se trata de composiciones altamente elaboradas que superan lo estrictamente circunstancial. Asimismo, resulta muy difícil saber si, cuando los escritores posteriores hacen referencia al *Liber*, se trata de la totalidad o solo de algunas de estas partes.

Críticos como Wilamowitz-M.[37] tratan de demostrar que Catulo mismo, siguiendo la antigua práctica griega, ordenó sus propios poemas. Sin embargo, no hay en el poemario rastros de una ordenación artística basada en el metro, tal como, por ejemplo, en las *Odas* de Horacio. Su técnica de agrupación parece hallarse en un punto intermedio entre la de los alejandrinos y la de los romanos de la época augustea.

Es clásica también la agrupación de los poemas en:

- Poemas polimétricos, del 1 al 60 (en variados metros líricos).
- Poemas extensos, del 61 al 68, donde se unen distintas variedades métricas y de contenido (*epithalamia* o poemas nupciales, *epyllia* –poemas épicos breves– y poemas elegíacos).
- Poemas breves en metro elegíaco (dísticos elegíacos), del 69 al 116.

Parece probable que Catulo mismo recopilara al menos un *Libellus* de composiciones que dedicó a Cornelio Nepote (C. 1) y que puede haber servido, posteriormente, de encabezamiento a la colección completa. C. Lachmann, en 1829, estableció por primera vez el texto de Catulo sobre bases científicas, a partir de manuscritos de Berlín de menor calidad que los *Codex* G y O. Estos últimos fueron conocidos a través de I. Sillig (*Codex* G) en 1830, y Robinson Ellis (*Codex* O) en 1867.

37. Cf. Von Wilamowitz-Moellendorff, U., *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin 1924.

Existen, por lo demás, mútiples códices medievales tardíos y renacentistas, todos en general derivados del O o del G, cuya lectura no ha sido definitivamente establecida.

La cuestión de los manuscritos está relacionada con el problema de la ordenación de los poemas y su cronología. En lo que a esto último se refiere, los poemas pueden agruparse en períodos de actividad poética, tal como lo hace F. Della Corte[38]:

- Período veronés de la primera juventud (84-66 a. C.): se presume que no quedan testimonios de la actividad artística, si bien se alude a ella en el C. 68.
- Primer período romano (65-60 a. C.): traducciones de Safo y Calímaco, composición de poemas extensos. Primeras composiciones dedicadas a Lesbia.
- Segundo período veronés (60-58 a. C.): muerte del hermano.
- Segundo período romano (año 58 a. C.): poemas referidos al conflicto amatorio, viaje a Oriente.
- Período bitínico (57-56 a. C.): poemas en viaje (C. 4, 46, 101).
- Tercer período romano (56-54 a. C.): quizás el más fecundo de la producción catuliana, el más interesante por la posición política y el más dramático en su relación amorosa; poemas contra Mamurra.

Estas cronologías, sin embargo, no pueden ser tomadas como definitivas ya que generalmente proceden de una discutible identificación entre voz poética (*ego* Catulo)-autor, y de inferencias biográficas a partir de los datos textuales, considerados como fuente de información auténtica. Sin duda, hay referencias que tienen un innegable fundamento

38 Della Corte, Francesco, *Personaggi Catulliani*. Firenze, La Nuova Italia, 1976.

histórico y permiten la datación aproximada de los poemas; por ejemplo, entre el 55 y 54 a. C., las campañas de César en las Galias y Britania (C. 11, 29, 45), la construcción del Paseo de Pompeyo y su segundo consulado (C. 55 y 113), la pretoría de Memio (C. 28) o el discurso de Calvo contra Vatinio (C. 53), pero la cuestión resulta incierta cuando se pretende organizar datos de la vida sentimental e historizar las alternativas de sus relaciones amatorias.

Principales ediciones modernas del texto de Catulo

Ellis, R., *Catulli Veronesis liber.* Oxford, 1878.

Baehrens, E., *Catulli Veronesis liber.* 2 vol., Leipzig, 1885-93.

Schwabe, L., *Catulli carmina.* Berlin, 1886.

Friedrich, G., *Catulli Veronesis liber.* Leipzig, 1908.

Lafaye, G., *Catulli carmina.* Paris, 1922.

Kroll, W. C., *Valerius Catullus: Poemata.* Leipzig-Berlin, 1923/89.

Cazzaniga, E., *Catulli Veronesis liber.* Torino, 1945.

Schuster, M., *Catulli Veronesis liber.* Leipzig, 1949.

Mynors, R., *C. Valerii Catulli carmina.* Oxford, 1958/67.

Weinreich, O., *C. Valerius Catullus, Sämtliche Gedichte.* Zürich-Stuttgart, 1969/74.

Quinn, K., *Catullus, The Poems.* London, 1970.

Helm, R., *Catulli carmina.* Berlin, 1971.

Bardon, H., *Catulli carmina.* Stuttgart, 1973.

Pighi, G. B., *Il Libro di Gaio Valerio Catullo.* Torino, 1974.

Eisenhut, W., *Catulli Veronesis liber.* Leipzig, 1983.

Albrecht, M. von, *Catull, Sämtliche Gedichte.* Stuttgart, 1995/2001.

Para la presente traducción se ha seguido en general la edición de R. Mynors, si bien se han tomado variantes de otras ediciones, especialmente de la de M. von Albrecht.

MÉTRICA DE LOS POEMAS DE CATULO

1. **Hexámetro dactílico**: verso utilizado por los poetas griegos, característico del género épico, si bien puede emplearse en composiciones líricas (por ejemplo, las *Églogas* de Virgilio). Consta de seis pies rítmicos dactílicos (–́ ∪ ∪), con la primera sílaba acentuada; el sexto pie puede ser incompleto o cataléctico ya que siempre tiene dos sílabas. Dado que la lengua latina tiene una menor proporción de vocales y sílabas breves, es normal que el pie dactílico sea reemplazado por un pie espondaico (el espondeo presenta dos sílabas largas, con acentuación en la primera), rítmicamente equivalente al dáctilo. Pese a que los reemplazos pueden ocurrir parcial o totalmente en los distintos pies del hexámetro, es de rigor que el quinto pie se mantenga siempre dáctilo y coincida la acentuación de las palabras en el verso con la acentuación que tienen en prosa; no obstante, los poetas romanos de la generación de Catulo, por influencia de la poesía alejandrina, reemplazan en ocasiones el quinto pie por un espondeo, como después lo hará Virgilio; esta práctica fue condenada por Cicerón.

El C. 62 y el C. 64 están escritos en este tipo de verso.

Esquema:

–́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (básico)

2. **Dístico elegíaco**: se trata de unidades de dos versos, un hexámetro dactílico y un pentámetro (cinco pies rítmicos, en su mayoría dáctilos). Es el metro propio de las elegías y de los epigramas. Catulo lo emplea en la mayor parte de sus composiciones, en los poemas 65 a 116.

Esquema:

Hexámetro –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ (básico)

Pentámetro –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ || –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́

3. **Trímetro yámbico** (**o senario yámbico**): el yambo es un pie métrico de dos sílabas, breve la primera y larga la segunda, con acento en esta última; cada metro consta de dos yambos (llevando acento rítmico solo el primero), con tres metros por verso, por lo que el verso tiene doce sílabas. En Catulo se presentan distintas variedades:

a. Trímetro yámbico puro: poemas 4 y 29; el primero y el tercer pie yámbico pueden ser reemplazados por espondeos (trímetro yámbico arquiloqueo), como en el C. 52.

Esquema:

∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́

b. Trímetro yámbico hiponacteo: también conocido como coliambo o escazonte, presenta en el último pie un espondeo o un troqueo (pie de dos sílabas, la primera larga acentuada y la segunda breve); los poemas 8, 22, 31, 37, 39, 44, 59 y 60 están escritos en este metro.

Esquema:

∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ –́ –́

4. **Tetrámetro yámbico** (**o septenario yámbico**): consta de cuatro metros o unidades de dos yambos cada una, con el último pie incompleto o cataléctico. En algunas ocasiones la sílaba breve es reemplazada por una larga. Se encuentra en el C. 25.

Esquema:

∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ –́

5. **Endecasílabo falecio**: consta de once sílabas y en este verso están escritos los poemas 1-3, 5-7, 9, 10, 12-16, 21, 23, 24, 26-28, 32, 33, 35, 36, 38, 40-43, 45-50, 53-58.

El primer pie, un troqueo, puede ser reemplazado por un yambo:

–́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪

6. **Glicónico y ferecracio**: ambos versos combinan dáctilos y troqueos, y se presentan en estrofas de tres glicónicos y un ferecracio (*Carmen* 34), o cuatro glicónicos y un ferecracio (*Carmen* 61).

Esquema:

Glicónico –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́

El primer pie trocaico puede ser reemplazado por un yambo.

Ferecracio –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ –

7. **Endecasílabo sáfico y adónico**: a diferencia del endecasílabo falecio, este presenta un pie dáctilo en el tercer lugar, mientras que los restantes son troqueos; el adónico consta de dos pies, el primero un dáctilo y el segundo un troqueo. Ambos versos se combinan para formar la estrofa sáfica, que consta de tres endecasílabos y un adónico, en que están compuestos los poemas 11 y 51.

Esquema:

Endecasílabo sáfico –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪

Adónico –́ ∪ ∪ | –́ ∪

8. **Priapeo**: el único poema compuesto en este metro es el C. 17; el verso priapeo se forma por la adición de un glicónico cataléctico o incompleto (sin la última parte del pie final) y un ferecracio.

Esquema:

–́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ | –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪

9. **Asclepiadeo mayor**: verso correspondiente al C. 30.

Esquema:

–́ – | –́ ⏑ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́

10. **Galiambo**: el único poema latino conservado en este tipo de verso, que presenta una alta proporción de sílabas breves, es el *Carmen* 63; Catulo lo adapta a las posibilidades cuantitativas de la lengua latina. Después de dos sílabas breves iniciales, el esquema es dudoso y cambia por los continuos reemplazos de dos sílabas breves por una larga y viceversa.

Esquema:

⏑ ⏑ –́ ⏑ | – ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ –́

Observaciones acerca de la traducción

Cuando se aborda la traducción de los poemas de Catulo, se presentan los problemas generales de toda traducción de poesía, a los que se suman los problemas específicos de la traducción de la poesía antigua, en los que se inscriben los problemas particulares del verso catuliano, con una retórica que apela a la lengua coloquial y la obscenidad, o al neologismo docto y sofisticado, a las imágenes elípticas y condensadas de la estética filohelenística, a la alusión o a la referencia que confieren nuevas claves de lectura. Soslayaremos aquí la primera de las problemáticas, la pregunta por la traductibilidad de la poesía, cuestión que tiene la extensión misma de nuestras civilizaciones, y cuya respuesta –por restricciones que se le adscriban o imposibilidades parciales que se señalen– debe ser afirmativa para que pueda hablarse de cultura y de transmisión de la cultura. Consignado esto, es necesario hacer referencia a problemas específicos de la poesía latina que, por conocidos, nos limitaremos a exponer sumariamente.

Se sabe, con una base documental suficiente, que las estrategias sonoras que presenta el verso en las civilizaciones

antiguas del Mediterráneo se apoyan en unidades rítmicas, con la probable adscripción de valores melódicos. La asociación poesía-música, por lo demás, se presenta como constante del verso occidental y puede verificarse no solo en las explícitas relaciones que se sintetizan en las nociones de *cantus* o *canere*, sino que incluso pueden reconocerse en la quiebra de esquemas melódicos y variaciones en los valores armónicos de la lírica contemporánea, en correlato con las experiencias de la dodecafonía o las músicas percusionales con las que se corresponden. Dicho esto, agregaremos que, como resulta evidente, los registros de las modalidades sonoras se modifican de una sociedad a otra, y dentro de una misma sociedad, de un tiempo a otro, de modo que lo que constituye el canon de un lugar y un tiempo, puede muy bien percibirse como extraño en tiempo y lugar distintos. Para un lector de habla hispana puede resultar tan familiar como distante de su experiencia el recitado métrico de Virgilio, Catulo, Horacio. Familiar porque reconoce el acento que da ritmo a los versos (como en los endecasílabos, o alejandrinos neolatinos), o la cadencia del pie quebrado, y puede atisbar la melodía de la secuencia que lo remite a la exaltación latinista de los siglos XVI y XVII o a experimentos del Modernismo. Distante porque el fuerte apoyo del ritmo no va en desmedro de la melodía, y esto no es «música vana» que se construye a expensas del sentido sino que lo integra y ensambla produciendo un *compositum* firmemente construido que se identifica como rasgo característico de lo clásico. Añadamos, incluso, cierto factor de extrañeza para el lector contemporáneo producido por una poesía que se concibe en voz alta, frente al intimismo o a la abstracta insinuación sonora del poema de libro que adviene definitivamente con el Romanticismo, con poemas generados como palabra escrita e impresa, y destinados a quienes leen en su silencio privado un libro de poesía. Y algo más, que pocas veces se atiende como básico factor de diferencia: en la

poesía antigua, tanto latina como griega, las palabras cambian su acentuación de prosa y adquieren la eventual acentuación que les corresponde según la forma rítmica del verso, una experiencia completamente extraña para nuestra lengua que jamás podrá ser imitada, por más hexámetros que hayan intentado hacer poetas como Rubén Darío. Pondremos un ejemplo para el lector no familiarizado con estas cuestiones: en castellano, una palabra como «música» será siempre esdrújula, sea que se encuentre en un texto en prosa, sea que aparezca en un verso; en latín, una palabra como *gentes* («pueblos», en el C. 101, 1 de Catulo) se acentuará en la primera «e» en prosa –ya que en latín no hay palabras agudas– pero en el poema citado sonará acentuada la segunda «e» y no la primera, por razones métricas. Es decir que, en la gramática del verso latino, puede haber palabras agudas. Esta forma de sonoridad que compromete hasta el sentido mismo de las palabras no tiene posibilidad alguna de ser traducida a nuestra lengua y representa una de las más profundas diferencias entre nuestra experiencia actual y la modalidad antigua.

Nuestro propósito es considerar aquí el caso particular de la poesía de Catulo y hacer referencias puntuales a dificultades traslacionales, inscribiendo estas observaciones en contextos susceptibles de ampliarse. La poesía catuliana presenta la complejidad de lo experimental y de lo «nuevo»; los poetas de su generación se llamaban a sí mismos *poetae noui* («poetas nuevos» o «últimos»), indicando un rasgo que hoy asociaríamos con las vanguardias, como rasgo de modernidad frente a una poesía «tradicional» romana, forjada por los poetas epigramáticos de la época de Sila (alrededor del 80 a. C.) o por quienes se apoyaban en la poesía de Enio, de cuño homérico. Esto corresponde no solo a la elección y selección temática y léxica sino también –e inevitablemente– a las formas métricas y al tipo de composición. Sin embargo, es difícil diseñar un perfil nítido de los *poetae noui*, ya que solo se conservan

nombres y unas pocas composiciones fragmentarias. Para que se pudiera llegar a una serie de afirmaciones generales acerca de la significación, en lengua latina, de la experiencia de Catulo, sería necesario contar con los testimonios de estos poetas de la generación catuliana, de cuya obra poco puede decirse que no sea conjetural.

Cuando se presentan traducciones de los poemas de Catulo, diríamos que una parte importante de su forma queda fuera de la traducción, si esta es en prosa. Pero, como nos hemos habituado a una *Eneida* en prosa, también tenemos un *Carmen* 64 en prosa, o cualquiera de los poemas vueltos en prosa, que se «trasladan» a una tierra sin ritmos, cuando el ritmo forma parte esencial de su concepción. Entonces no es insensata la pregunta ¿existe un Catulo en prosa? (¿existe un Horacio en prosa, o un Shakespeare en prosa?). Hay modos de sonoridad completamente especiales que desconocemos y que resultan extranjeros aun para la lengua latina, y un ejemplo elocuente de esto es el *Carmen* 63 de Catulo, con un galiambo inusual que ha llevado a algunos críticos contemporáneos a desechar toda posible originalidad del poema ya que, según conjeturan, ningún latino habría podido escribir en un metro tan extraño. Esto es solo una instancia individual del problema, apoyada en los poemas de Catulo, pero lo dicho puede desplazarse a todo verso en el momento en que se aborda la riesgosa empresa de llevarlo a otra lengua, algo que resulta un tanto simplificado cuando se trata de abordar poetas próximos en el tiempo, con los que pueda establecerse una comunidad de representaciones verificables y cierta inmediatez de equivalencias léxicas y alocutivas.

Insoslayablemente, frente al Catulo en prosa, aparecen los intentos del Catulo en verso, a los que corresponde la dificultad suplementaria de decidir cuál modelo rítmico puede equivaler aproximadamente, en la lengua del traductor, al texto que se traduce. Este abismo, particularmente profundo cuando se trata

de literaturas antiguas, resulta difícil de atravesar con buena fortuna. Puede mencionarse, entre otros muchos ejemplos, una extensa traducción de la *Eneida* en endecasílabos, un verso nacionalizado castellano tan distante de la naturaleza heroica del hexámetro, con imperativos rítmicos propios que reclaman desmontar la sonoridad latina para hacer otra cosa. Sin duda se trata de un procedimiento habilitado en la transmisión de las obras, objeto de los más tempranos estudios y discusiones llegado el caso de la traducción, y de los principios generales que se asientan cuando se requiere traer a una lengua textos generados en otra. La traducción que presentamos puede ser considerada como hecha en verso libre. Dista por igual del verso medido y rimado como de la prosa. Se ha tratado, sin embargo, de preservar cierta literalidad sin caer en un tipo de traducción ya condenada por Cicerón, la de *uerbum pro uerbo,* palabra por palabra, aun cuando se ha tratado de mantener la mayor proximidad al texto latino.

Algo más sobre Catulo. Resulta corrientemente aceptado por la crítica que el círculo de los *poetae noui* representaba una pequeña comunidad intelectual con códigos exclusivos de comportamiento y de lenguaje fuertemente pautados. Esto añade una nueva complicación al planteo, ya que se trataría de un código dentro de otro código, con relaciones muchas veces incalculables. Pero también conviene observar, al respecto, que aun la experiencia más privada es en verdad un fenómeno social y que no puede ser desgajada de la red de identificaciones que atañen a una inteligibilidad compartida que básicamente toda expresión reclama para no resultar inane. Como señala Steiner, el hecho de que una palabra tenga una referencia privada no quiere decir que tenga una significación privada; no existe ninguna razón para que una palabra no describa una representación íntima y al mismo tiempo posea una significación susceptible de ser establecida y verificada públicamente.

Por otra parte, un importante sector de la obra de Catulo está centrado en el problema de la traducción, y con esto no nos referimos al conocido fenómeno de las versiones de poemas griegos –una cuestión que también reclama un estudio más profundo que el simple trámite de ver cómo tradujo el latino las palabras del texto precedente– sino a la compleja labor de expresar sentimientos y estados de ánimo en una lengua no bien ajustada para las emociones que el poeta intenta plasmar. El extenso y ya clásico estudio de David Ross analiza los recursos a los que apela Catulo para decir algo nuevo, algo para lo que los antecedentes griegos y romanos resultan insuficientes. Su amor por Lesbia no puede ser justamente traducido siguiendo el modelo de los poemas dedicados a las ocasionales amantes, ni los tormentos y las contradicciones de su interioridad ser expresadas siguiendo esquemas del pasado. Es así como Catulo apela al lenguaje de la alianza política o, según Lyne, al de la convención social, desplazando al mundo privado y personal aquello que tenía significado político o público. Conceptos como los de *amicitia* («amistad»), *fides* («lealtad», «fidelidad») o *foedus* («pacto», «alianza») se inscriben entonces en el orden amatorio para traducir la nueva visión del amor que el poeta propone.

Una consideración especial merecen las cuestiones léxicas. Sabemos que los poemas de Catulo están sembrados de abundantes *hapaxlegómenoi* (palabras empleadas una única vez en el léxico latino), de formas coloquiales y de usos particulares de palabras comunes. Este es un campo que solo a los efectos de un estudio restringido puede ser desglosado de los aspectos del ritmo, ya que muchas singularidades del estilo han sido creadas puramente por el impulso del metro, como habían reconocido los antiguos. Una palabra como *imperator* es inutilizable en el hexámetro y el poeta debe adaptar artificiosamente la forma al verso (*induperator*, o el reemplazo de *regius* por *regalis*) o crear una palabra sustitutiva como *ductores*;

en Catulo, por ejemplo, encontramos la forma *tenebricosum* por *tenebrosum* en el C. 3, 11. Fenómenos reiterados como el uso de arcaísmos, el procedimiento de las nuevas formaciones presentadas como pseudoarcaísmos, los neologismos puros, la formación de palabras compuestas con participios, y otros de similar frecuencia, deben ser tratados muchas veces tanto como productos de una necesidad designativa cuanto de una necesidad rítmica y sonora.

Cuando el traductor se encuentra con estos *hapaxlegómenoi* catulianos, suele optar por términos aceptados de su propia lengua, siendo una empresa muy ardua elaborar una palabra o una expresión equivalentes. Por ejemplo, cómo traducir el *hapaxlegomenos* del C. 42, 6 *reflagitemus* (¿«recontracastiguemos»?, ¿«recastiguemos»?), por no hablar las dificultades que encierra la traducción del inusual *febriculosi* del C. 6, 4, en donde el término (algo así como «afiebradita») no parece estar demasiado en consonancia con la interpretación de que se trata de una mujerzuela enferma sino de una mujer calenturienta en sentido erótico, o del dificultoso *scortillum*, del C. 10, 3, diminutivo de *scortum*, ya de por sí problemático.

Hay verbos como *pedicabo* (16, 1), que presenta un sentido literal impropio para el texto en que aparece, y otro que corresponde al «gross language of that day», o *lecticulo* del C. 57, 7. Digamos de paso que hay un recurrente juego de diminutivos, cuyo uso no es frecuente en la poesía castellana y que, cuando aparecen, suelen tener un valor diferente del latino. Catulo los emplea en abundancia con sentido afectivo, burlesco o denigratorio. Por ejemplo el C. 25 ofrece una alta densidad de formas diminutivas, en este caso usadas para denigrar a Talo.

Otro tanto ocurre con giros coloquiales que no por comprensibles resultan de fácil traducción. Como ejemplo, consideraremos brevemente el *Carmen* 5, uno de los privilegiados de la traducción por su tema (*uiuamus, mea Lesbia,*

atque amemus) y por la cuenta de los besos (vv. 7 y ss.), poema seleccionado por Karl Orff para sus *Catulli Carmina*. El *Carmen* 5 suele muy habitualmente ser un tema programático en los cursos de latín. En el v. 3 aparece la expresión de la que nos ocuparemos:

> Viuamus, mea Lesbia, atque amemus
> rumoresque senum seueriorum
> omnes unius aestimemus assis.

Catulo invita a Lesbia a gozar del amor y a despreciar las murmuraciones de los más severos ancianos. El desprecio se expresa en un giro coloquial (*unius aestimemus assis*) y los comentarios advierten que el «as» es una moneda de muy escaso valor, de modo que nuestros estudiantes se desconciertan con algunas correpondencias que ensayamos –un penique, una chirola– recurriendo a giros que o no son castizos, o dejaron de ser coloquiales en el Río de la Plata por lo menos treinta años atrás. Se suele llegar, finalmente, a una traducción como «(los rumores) nos importen un as», algo que resuena más en el campo semántico de los naipes que en el de la numismática. Las traducción de Petit ahonda en el infortunio al ofrecer un «no nos importen un as todas las murmuraciones de los ancianos ceñudos», en un extraño compuesto de referencia latina (el sorprendente as castellano), la reproducción del modelo «no me importa nada» usado para la construcción de una doble negación injustificada, y el «ceñudos» (¿por qué no «más ceñudos»?) para *seueriorum* («los más severos –ancianos–»).

La edición anotada y comentada de Merrill indica para la expresión del v. 3: *count as naught*, y siempre queda la oportunidad de decidirse por un «nada nos importen los rumores...» que aporta una especie de blanda asepsia allí donde el latín usa una expresión vulgar y concreta. Optamos, finalmente, por una equivalencia castellana, el bledo, donde igualmente

podría haberse empleado el comino, el rábano o el pepino, ya que para expresar valores insignificantes nuestra lengua es más dada a los vegetales que a las monedas.

Anotamos, además, otras dificultades:

1. Ciertos términos son fuertemente obscenos en latín y cumplen una función de impacto lírico en el poema (por ejemplo *glubit* en el C. 58). En estos casos, se suele preferir alguna expresión suavizada, quizás menos agresiva para un lector contemporáneo que se decide a leer poemas latinos, con lo que se desdibuja el efecto original.

2. Para acortar camino, quizás podría optarse por verter el «auténtico» Catulo, entendiéndose por ello el poeta docto y erudito de una parte, y más particularmente el Catulo procaz de muchos poemas breves y epigramas. Pero entonces los problemas, lejos de disminuir, aumentan. Tomemos el ya citado *hapaxlegomenos* de *scortillum*: Petit lo traduce por «golfilla», término que desconcierta al lector rioplatense quizás menos que el «pellejuela» de la traducción de Dolç, o «culibonia». ¿Cómo traducir? Los poemas polimétricos abundan en este tipo de escollos. Desde las expresiones más coloquiales hasta palabras de vulgaridad obscena se disponen en metros cultos adquiriendo una dignidad estética que recuerda las experiencias poéticas de Baudelaire o Rimbaud.

3. Por otra parte, nada más restricto y local que el léxico de la obscenidad. Tal vez se podría observar que, en definitiva, cierto repertorio de alusiones no se ha transformado en exceso de Roma para acá, y que el campo central de referencias atañe regularmente a cuestiones sexuales y escatológicas. Pero estas formas de designación permanecen en la penumbra de la censura, con un uso que las circunscribe al trato privado y que predominantemente se verifica en la lengua oral. Como se aprecia en muchos poemas, el juego entre significaciones literales (o básicamente aceptadas) y «segundo sentido» de las

palabras –estos últimos posibles de ser imaginados o inferidos, pero muy difíciles de ser probados con neta certeza– opera la multidimensionalidad semántica del texto, y la traducción que de ellos se haga probablemente deba ceñirse a una de las posibles dimensiones. Quien haya leído los poemas 2 y 3 del *passer* (gorrión o pajarito, en sentido más general) tal vez no haya podido evitar la sospecha de un segundo y disimulado sentido en esta referencia, pese a las advertencias críticas acerca de lo estrictamente literal del pajarito, o las afirmaciones con base erudita acerca de la noción del gorrión como animal doméstico en Roma. La palabra o expresión obscena es local y temporaria, y esto vale para la lengua que se traduce y para la lengua en la que se traduce. Las formas de designar, en lenguaje vulgar, órganos, relaciones sexuales, prostitutas, excrementos, varían sin duda del latín al castellano, pero también varían según se trate del castellano peninsular, rioplatense o centroamericano. En tal sentido, creemos inevitable aunque no completamente feliz, recurrir a una especie de *koiné* o lenguaje común de vulgarismos, comprensible en todas las regiones del español, aunque no sea esta la única posibilidad que muchas veces se presenta al traductor. Si por *scortillum* traducimos «putita» (que creemos un poco mejor que «golfilla» y muy superior a «pellejuela») esto no quiere decir que hayamos encontrado la equivalencia precisa –suponemos que es muy difícil que alguien hable estrictamente así en América, ya que probablemente usaría un vulgarismo local más elocuente– sino una forma aceptable de solucionar el caso. Baste imaginar la cantidad de posibles resonancias semánticas, asociaciones acústicas de significados, ambigüedades y estrategias de sintaxis, para reconocer la dificultad que entraña una traducción, con tan mermadas posibilidades de transmitir lo mismo y tan extendidas posibilidades de entregar otro producto. El trámite de la nota a pie de página al que casi forzosamente lleva esta

poesía evidencia el límite de la traducción, aquella zona del texto latino –o cualquier texto– que no consigue incorporarse al nuevo texto de la traducción y que permanece como su sombra. Un poema explicado puede resultar tan poco feliz como un chiste explicado y creemos que el *Carmen* 10 de Catulo puede ser un ejemplo de ambas cosas.

Al cabo de estas consideraciones, circunscriptas a la poesía catuliana pero aptas para una generalización acerca del traducir poesía, quizás reste la pregunta acerca del espacio que puede reivindicarse como auténtico y legítimo para la poesía traducida. Cuando se hace un sumario de estas dificultades que implican trabajos minuciosos y lentos que pueden cerrarse con un fracaso o un resultado insuficiente, se corre el riesgo de terminar negando la posible existencia de una buena traducción. Esto significaría, sin duda, una verdadera catástrofe cultural porque implicaría el dejar de oír las voces de otros lugares y de otros tiempos y, con ello, el brutal estrechamiento de los horizontes intelectuales. Lo que las sociedades reclaman como testimonio cultural presupone para su existencia la posibilidad de traducción –aun con las limitaciones inherentes–, la posibilidad de apropiación, comprensión e incorporación de un repositorio de producciones escritas que constituye nuestra cultura. Esto implica una dinámica de lectura que obliga a seguir traduciendo, a renovar traducciones envejecidas, a probar nuevas estrategias para mejorar las versiones y poder seguir escuchando las voces humanas vueltas presente.

LÍA GALÁN

CRONOLOGÍA

94 a. C.	Nace Lucrecio, poeta y filósofo epicúreo, autor de *De Rerum Natura.*
90 a. C.	Guerras de Sila contra Mitrídates. Sila pertenecía a una de las más importantes familias de Roma, la *gens* Cornelia, y era afamado militar, por lo que el Senado decide ponerlo al mando de la campaña contra Mitrídates, rey del Ponto, quien había avanzado sobre Grecia y había ganado la adhesión de Atenas.
89-84 a. C.	Primera guerra contra Mitrídates. Sila derrota a Mitrídates y se apodera de Grecia. Durante la campaña, Mario conspira contra Sila y logra adeptos. Período de guerra civil.
87 a. C.	Fecha de nacimiento de Catulo según san Jerónimo.
86 a. C.	Muerte de Mario. Nace Salustio, historiador romano, de cuyos escritos se conservan *La conjura de Catilina* y *La Guerra Yugurtina*; muere en 34 a. C.
84 a. C.	Fecha rectificada del nacimiento de Catulo.
83-81 a. C.	Segunda guerra contra Mitrídates.
81-79 a. C.	Dictadura de Sila. Persigue y ejecuta a senadores, militares y aristócratas partidarios de Mario. Reforma las leyes intentando limitar el poder de los tribunos y reforzando el poder del patriciado. Otorga grandes beneficios al ejército.
78 a. C.	Muerte de Sila.
80-72 a. C.	Guerra contra Sertorio en España. Pompeyo Magno auxilia a Metelo y derrotan a Sertorio.
77-75 a. C.	Pompeyo Magno y las sublevaciones. Lépido se subleva e intenta tomar Roma, pero Pompeyo, favorito de Sila, lo derrota.

75-65 a. C.	Tercera guerra contra Mitrídates.
73-71 a. C.	Espartaco y la insurrección de los esclavos; Craso vence a Espartaco y a los gladiadores.
70 a. C.	Consulado de Pompeyo y César. Nace el poeta Virgilio, autor de *Églogas*, *Geórgicas* y *Eneida*.
67 a. C.	Consulado de Craso y de Pompeyo Magno. Después de sus respectivos triunfos, regresan a Roma y son nombrados cónsules.
67-61 a. C.	Campañas de Pompeyo. Por la *Lex Manilia* (66 a. C.), se confiere a Pompeyo Magno el control de los territorios del Este.
65 a. C.	Campaña contra los piratas, que han llegado a constituir un Estado especial, con una flota de más de mil naves, y se dedican al saqueo extendido por todo el Mediterráneo. Nace el poeta Quinto Horacio.
65-60 a. C.	Catulo en Roma. Primeras composiciones dedicadas a Lesbia.
63 a. C.	Muerte de Mitrídates. Mitrídates planea un nuevo ataque a Italia pero su hijo, Farnaces, se subleva y hace alianza con Roma. Mitrídates se suicida. La conjura de Catilina. Consulado de Cicerón y las cuatro *Catilinarias*. Nacimiento de Augusto.
62 a. C.	Catilina es derrotado; ejecución de trescientos conjurados.
61 a. C.	Por la *Lex Gabinia* se otorga a Pompeyo Magno tres años de control absoluto sobre el Mediterráneo para combatir a los piratas. Pompeyo los derrota y los expulsa a Asia.
60 a. C.	Primer Triunvirato: Pompeyo Magno, Craso y Julio César.

	Muerte del hermano de Catulo.
59 a. C.	Primer consulado de Julio César. Nace el historiador Tito Livio.
58-49 a. C.	Julio César conduce la Guerra de las Galias y acrecienta su poder político-militar.
57-56 a. C.	Viaje de Catulo a Bitinia.
56 a. C.	César, Pompeyo y Craso ratifican la división del poder: César continúa en la Galia, Pompeyo obtiene Hispania y Craso, Siria.
56-54 a. C.	Catulo en Roma. Hostilidad del poeta hacia César y Mamurra.
55 a. C.	Pompeyo hace construir el primer teatro de piedra de Roma.
54 a. C.	Muerte de Catulo.

BIBLIOGRAFÍA

Akbar Khan, H., «Observations on two poems of Catullus», *RhM* CXIV, 1971, 159-178.

Albrecht, Michael von (ed.), Catull, *Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, 1995.

Allen, A., «"Sincerity" in the Roman Elegists», *CPh* 45, 1950, 145-160.

Allen, G., *The Attis of Caius Valerius Catullus.* London, 1892.

André, J-M., *L' otium dans la vie morale et intellectuelle romaine.* Paris, 1966.

Bardon, H., *Propositions sur Catulle.* Bruxelles, 1970.

Boucher, J. P., «À propos du *Carmen* 64 de Catulle», *REL* 34, 1956, 194-218.

Cairns, F., «Catullus' *Basia* Poems (5, 7, 48)», *Mnemosyne* XXVI, 1973, 15-22.

Curran, Leo, «Catullus 64 and the Heroic Age», *YClS* 21, 1969, 186-204.

Della Corte, Francesco, *Personaggi Catulliani.* Firenze, 1976.

Eco, U., *Los límites de la interpretación.* Barcelona, 1992.

Elder, J., «Catullus' Attis», *AJP* 68, 1947, 394-403.

Ellis, R., *A Commentary on Catullus.* NewYork-London, 1961 (1ª ed., 1876).

Fau, G., *L' émancipation féminine à Rome.* Paris, 1978.

Fedeli, Paolo, *Catullus' Carmen 61.* Amsterdam, 1983.

Forsyth, P. Y., «Catullus 64: the descent of man», *Antichthon* 9, 1975, 35-55.

Frank, R. I., «Catullus 51: "otium" *versus* "virtus"», *TAPhA* 99, 1968, 233-239.

Fredericksmeyer, E. A., «Catullus 51 and 68. 51-56. An observation», *CPh* LXXVIII, 1983, 42-45.

— «The beginning and the end of Catullus "Longus Amor"», *SO* LVIII, 1983, 63-88.

Galán, L., «The displacements of *ego* and the construction of the poetic subject in the *Catulli Carmina*», en: *Praktika,* tomo I, Athens, Parnassos Literary Society, 2001, 254-63.

Granarolo, Jean, «Catulle ou la hantise du moi», *Latomus* 37, 1978, 368-386.

— *L'œuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques.* Paris, 1967.

Grimal, P., *L'amour à Rome.* Paris, 1979.

Guillemin, A., «Le poème 63 de Catulle», *REL* 27, 1949, 149-157.

Hinds, Stephen, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry.* Cambridge-New York, 1998.

Jachmann, G., «Sapho und Catull», *RhM* 107, 1964, 1-33.

Kinsey, T. E., «Irony and structure in Catullus 64», *Latomus* 24, 1965, 912-925.

Knopp, Sherron, «Catullus 64 and the conflict between *amores* and *uirtutes*», *CPh* 71, 1976, 203-227.

Lieberg, G., *Puella divina.* Amsterdam, 1962.

Lyne, R. O. A. M., *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace.* Oxford, 1980.

Marmorale, E., *L'ultimo Catullo.* Napoli, 1957.

Most, Glenn, «On the arrangement of Catullus' *Carmina maiora*», *Philologus* 125, 1981, 109-125.

Perrotta, Gennaro, *Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori.* Roma, 1972.

Putnam, Michael, «The art of Catullus 64», *HSCP* 65, 1961, 165-205.

Quinn, Kenneth, *The Catullan Revolution.* London, 1971 (1ª edición, Melbourne University Press, 1959).

Ross, David jr., *Style and Tradition in Catullus.* Cambridge-Mass., 1969.

Rubino, C., «Myth and mediation in the Attis poem of Catullus», *Ramus* 3, 1974, 152-175.

Sarkissian, J., *Catullus 68. An Interpretation.* Leiden, 1983.

Segal, Charles, «Catullan *otiosi*: the lover and the poet», *G&R*, XVII, 1970, 25-31.

Sellar, W. Y., *The Roman Poets of the Republic*. Oxford, 1863.

Skinner, Marilyn B., *Catullus in Verona: a reading of the Elegiac libellus, poems 65-116*. Columbus, 2003.

— «*Ego mulier*: the construction of male sexuality in Catullus», *Helios* 20, 2 1993, 107-130.

— « *Ut decuit cinaediorem:* power, gender, and urbanity in Catullus 10», *Helios* 16.1, 1989, 7-21.

Steiner, G., *Después de Babel* (traducción cast.), México, 1980.

Sullivan, J. P. (ed.), *Critical Essays on Roman Literature*. London, 1962.

Syndikus, H. P., *Catull: eine Interpretation*. Darmstadt, 1984.

Thomson, Douglas F. S., *Catullus: A Critical Edition*. Edited and introduced by D. F. S. Thomson, Chapel Hill, 1978.

Traill, David, «Ring-composition in Catullus 64», *CJ* 76, 1980, 232-241.

Veyne, P., *L' élégie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident*. Paris, 1983, [*La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente*. México, 1991].

Waltz, R., «Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle», *REL* 23, 1946, 92-109.

Wilamowitz-M., U., «Die Galliamben des Kallimachos und Catullus», *Hermes* 14, 1879, 194-201.

— *Hellenische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin, 1924.

Williams, G., *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven-London, 1980.

— *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford,1968.

Wiseman, T. P., *Catullus and His World: A Reappraisal*. Cambridge-New York, 1985.

Wray, David, *Catullus and The Poetics of Roman Manhood*. Cambridge-New York, 2001.

Poesía completa



Carmina

Carmen 1

Cui dono lepidum nouum libellum
arido modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aeuum tribus explicare chartis,
doctis, Iuppiter, et laboriosis.
quare habe tibi quidquid hoc libelli,
qualecumque; quod, o patrona uirgo,
plus uno maneat perenne saeclo.

v. 1 *Cui*: esta pregunta («¿a quién...?») se responde en el v. 3, donde Cornelio Nepote es el dedicatario (persona a quien se dedica el poema; esta denominación será empleada en todos los casos en que el poeta hace una apelación) tanto del poema como del poemario (*libellus*), siguiendo la identificación de Ausonio (*Egl.* I, 1-2) que cita el primer verso de Catulo y consigna que fue dedicado a Nepote (*dedit... Nepoti*).

v. 2 *pumice expolitum*: la piedra pómez se empleaba para dar terminación al *volumen*, esto es, el rollo de papiro manuscrito; en sentido metafórico, representa un fundamental principio estético que privilegia, al modo de los poetas alejandrinos, la obra cuidadosamente elaborada y corregida; sobre cuestiones afines, véase C. 95.

CARMEN 1

¿A quién dedico este encantador librito nuevo
recién pulido por la áspera piedra?
Cornelio, a ti: pues tú solías pensar
que mis frivolidades eran algo,
ya entonces, cuando te atreviste, de los itálicos
el único, a desplegar toda la historia en tres libros
eruditos, por Júpiter, y elaborados.
Por eso guarda para ti lo que haya en el librito,
cualquier cosa que sea; y que este, oh virgen protectora,
más de un siglo perdure perenne.

---

v. 4 *nugas*: la palabra, que puede ser traducida como *bagatelas*, *tonterías*, *nimiedades*, *frivolidades*, etc., contrastaría con la extensa y severa obra de Nepote, significando poemas breves y ligeros, o composiciones de ocasión, pero posiblemente no se trate de un gesto de modestia, sino de un desafío poético.

v. 6 *tribus chartis*: referencia a tres volúmenes de *Anales*, obra de Nepote no conservada.

v. 9 *patrona uirgo*: una de las Musas, las Vírgenes doctas o eruditas (*doctae Virgines*); véase C. 65, 2: *a doctis... Virginibus*.
No habría contradicción en esta invocación si se entiende que *nugae* no tiene verdadero sentido despreciativo de tales composiciones, sino que el poeta las considera obras de exquisito arte, dignas de ser recordadas.

CARMEN 2

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acres solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid libet iocari,
credo, ut, cum grauis acquiescet ardor,
sit solaciolum sui doloris:
tecum ludere, sicut ipsa, possem
et tristes animi leuare curas
.....
tam gratum est mihi quam ferunt puellae
pernici aureolum fuisse malum,
quod zonam soluit diu ligatam.

---

v. 1 *Passer*: se trata de un pájaro domesticado, generalmente identificado con un gorrión, probablemente por tratarse del ave de Venus. Los intérpretes modernos suelen considerar que se trata de una referencia literal y afirman que era común que las damas patricias tuvieran este tipo de mascotas, pero la tradición humanística entendió que había una referencia obscena por la que se aludía metafóricamente al miembro viril; esta segunda lectura, con su juego de doble sentido, resulta no solo más interesante, sino también más consecuente con el arte catuliano.

v. 1 *meae puellae*: la palabra *puella* se usa tanto para *niña* como para *mujer joven*, pero en el contexto de la poesía amatoria tiene una fuerte marca afectiva que normalmente se traduce como *mi amada*; en algunos países de habla hispana se usa la expresión equivalente de *mi chica*. En general, se traducirá *puella* como *amada* en los poemas amatorios.

v. 5 *desiderio meo nitenti*: los traductores suelen considerar esta unión

Carmen 2

Gorrión, delicias de mi amada,
con quien suele jugar, a quien tiene en su regazo,
a quien suele dar la punta de su dedo cuando lo desea
e impulsarlo a que le dé agudos mordiscos
cuando, encendida por mi deseo,
le agrada entregarse a no sé qué juego;
entonces, cuando el profundo ardor se calma,
su dolor, creo, tiene consuelo:
ojalá pudiera jugar contigo como lo hace ella
y aliviar las tristes penas del alma
.....
Me es tan grato como dicen
que fue la manzana de oro para la doncella
que desató la cintura largo tiempo anudada.

(*iunctura*) poética en bloque, interpretando que se trata de una única construcción en dativo (*a mi resplandeciente amada*), pero también es posible interpretar que *desiderio meo* está en caso ablativo, lo que reforzaría la interpretación renacentista (*anhelante* o *rebosante* de mi deseo). Para el uso de *nitens* con ablativo, véase C. 61, 186: *ore floridulo nitens*. La alusión obscena se prolongaría, entonces, en el deseo que el poeta expresa de poder jugar con el pajarito como lo hace su amada para aliviar sus penas.

v. 12 *puellae*: se refiere al mito de Atalanta, que aparece en la poesía alejandrina (especialmente en Teócrito Id. 3, 42 e Id. 5, 88), y narra la historia de la joven Atalanta, que desafía a sus pretendientes a vencerla en la carrera; uno de ellos, llamado Milanión (o Hipómenes), la derrota arrojando manzanas de oro en el camino, que la joven se detiene a recoger, provocando su demora en llegar a la meta. El mito aparece también en Ovidio (*Met.* X, 560-580).

Carmen 3

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum uenustiorum!
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat:
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius mouebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at uobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella deuoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis.
o factum male, o miselle passer,
tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli!

---

vv. 1-2 *Veneres Cupidinesque... hominum uenustiorum!*: la invocación reúne y hace dedicatarios de este gracioso lamento fúnebre a «las» Venus, en plural, como también a «los» Cupidos, y a todos los hombres que con ellos se relacionan, lo que se evidencia por la coincidencia del calificativo *uenustus* (raíz *uenus*), asociado con el encanto erótico. Tal encanto, *uenustas*, está fuertemente pautado en lo social, ya que se considera distintivo de un sector del patriciado que admira la cultura alejandrina y se proclama abiertamente filohelenístico. Hay diferencia entre lo que implica la *uenustas* en el hombre y en la mujer; en el hombre se presenta como gustos artísticos sofisticados,

Carmen 3

¡Llorad, oh Venus y Cupidos,
y todos cuantos seáis hombres sensibles!
El gorrión de mi amada ha muerto,
gorrión, delicias de mi amada,
al que ella amaba más que a sus ojos,
pues era dulce como la miel y conocía
a su misma dueña tan bien como una niña a su madre,
y de su regazo no se apartaba
sino que, dando saltitos de un lado a otro,
a su única señora constantemente piaba.
Y este ahora va por un camino tenebroso
hacia allí de donde niegan que regrese alguien.
Y que vosotras seáis malditas, malvadas tinieblas
del Orco, que devoráis todas las cosas bellas:
tan bello gorrión me quitasteis.
¡Oh desdicha, oh pobrecito gorrión!
¡Por tu causa ahora se enrojecen,
hinchados de llorar, los ojitos de mi amada!

---

vida de ocio galante, amores apasionados y muchas veces clandestinos, que se traducen en poesía, y desinterés por la vida política.

vv. 13-14 *at uobis male... Orci*: el poeta cambia de dedicatario e invoca a las tinieblas del Orco, término romano del lenguaje ceremonial referido al Hades o mundo subterráneo.

v. 16 *o miselle passer*: nuevo cambio de dedicatario; el poeta se dirige al pájaro y el pasaje final está marcado por una fuerte nota emocional, expresada por los diminutivos afectivos (*miselle*, «pobrecito»; *turgiduli*, «hinchaditos»; *ocelli*, «ojitos»), que introducen la cuota de humor en el patético lamento, pues la muerte del pájaro ha hecho que los ojos de la amada se hinchen y enrojezcan.

Carmen 4

Phaselus ille, quem uidetis, hospites,
ait fuisse nauium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, siue palmulis
opus foret uolare siue linteo.
et hoc negat minacis Hadriatici
negare litus insulasue Cycladas
Rhodumque nobilem horridamque Thracia
Propontida trucemue Ponticum sinum,
ubi iste post phaselus antea fuit
comata silua: nam Cytorio in iugo
loquente saepe sibilum edidit coma.
Amastri Pontica et Cytore buxifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus; ultima ex origine
tuo stetisse dicit in cacumine,
tuo imbuisse palmulas in aequore,
et inde tot per impotentia freta
erum tulisse, laeua siue dextera
uocaret aura, siue utrumque Iuppiter
simul secundus incidisset in pedem;
neque ulla uota litoralibus deis

---

v. 1 *Phaselus ille, quem uidetis, hospites*: el poeta habla a sus huéspedes y, situándose frente al lago, los invita a admirar *–quem uidetis–* la embarcación que envejece en un fondeadero; se trata de un *phaselus*, una nave pequeña y ligera usada preferentemente por los egipcios y hecha por lo general de papiro, aunque en la versión de Catulo resulta de madera de boj.

vv. 6-8 *minacis Hadriatici / insulasue Cycladas / Rhodumque / horridamque Thracia*: los lugares mencionados constituyen un curso de navegación

Carmen 4

La barca aquella que veis, huéspedes,
se dice que fue el más rápido de los navíos
y que el ímpetu de un madero flotante
no pudo dejarla atrás, ya con los remos
tuviera que correr o con la vela.
Y niega que esto nieguen la amenazante
costa del Adriático, las islas Cícladas
y la noble Rodas y la áspera Tracia
Propóntida o el tempestuoso golfo póntico
en donde esa que después fue barca, antes fue
frondoso bosque: pues en la cumbre del Citorio
a menudo silbó su murmurante cabellera.
Amastris póntica y Cítoro cargado de boj,
tú has conocido y conoces muy bien estas cosas,
dice la barca; desde su más remoto origen
dice que ha estado en tu cumbre,
que ha bañado en tus aguas los remos
y desde allí por muchos mares impetuosos
llevó a su amo, ya si a izquierda o a derecha
el soplo la llamaba, ya si favorable Júpiter
hubiera equilibrado ambas escotas;
y que no hizo voto alguno a los dioses de las costas,

---

tomado en sentido inverso al recorrido de la barca, desde el mar Adriático hasta el Ponto Euxino (Mar Negro) y Bitinia, en Asia menor; Bitinia se considera directamente asociada a aspectos biográficos de Catulo, ya que es el lugar donde murió y fue enterrado su hermano (cf. C. 101).

vv. 11-13 *Cytorio... Amastri Pontica et Cytore buxifer:* Amastris es la capital de Paflagonia, provincia de Bitinia, en las costas del Mar Negro (Ponto Euxino), junto a la que se encuentra el monte Cítoro, conocido por la madera de boj.

sibi esse facta, cum ueniret a mari
nouissime hunc ad usque limpidum lacum.
sed haec prius fuere: nunc recondita
senet quiete seque dedicat tibi,
gemelle Castor et gemelle Castoris.

vv. 23-24 *cum ueniret a mari... ad usque limpidum lacum*: hay una extensa discusión acerca de qué lago se trata, ya que la embarcación navega por el mar y luego alcanza el lago en el que la muestra el poeta; se afirma que podría tratarse del Lago de Garda, al que se puede llegar desde el mar remontando el río Po, pero algunos comentaristas consideran que se trata de una ficción poética imitada de la poesía alejandrina.

cuando vino desde el lejano mar hasta este claro lago.
Pero esto fue antes: ahora en recóndita
quietud envejece y se dedica a ti,
gemelo Cástor y gemelo de Cástor.

v. 27 *gemelle Castor et gemelle Castoris*: la barca se consagra a los gemelos Cástor y Pólux (llamado aquí «gemelo de Cástor»), unidos indisolublemente y llamados Dióscuros, que corresponden a la constelación de Géminis (los Gemelos); se los considera protectores de los navegantes.

CARMEN 5

Viuamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis.
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit breuis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut nequis malus inuidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

---

v. 1 *Viuamus, mea Lesbia, atque amemus*: se presenta el motivo consagrado por Horacio del *carpe diem*, pues «vivamos», en el sentido de «gocemos de la vida», y «amemos» sintetizan el imperativo juvenil de ceder a la fuerza del amor y del placer sin atender a la censura social, representada por los ancianos.

v. 3 *assis*: el «as» era una moneda de insignificante valor, equiparable a las viejas «chirolas» del castellano rioplatense; «importar un as» para los romanos era una expresión coloquial que puede analogarse a nuestro «importar un bledo», o «importar un rábano», o «un pepino».

vv. 4-6 *soles occidere et... dormienda*: la invitación al *carpe diem* implica, en todos los casos, la presencia de la muerte (*nox perpetua una*, una única noche perpetua) del ser humano, definitiva y opuesta a la muerte y resurrección cíclica de la naturaleza.

v. 7 *basia*: se trata de un término altamente productivo en las lenguas neolatinas (cast. «beso», it. «baccio», etc.) que por primera vez aparece

Carmen 5

Vivamos y amemos, Lesbia mía,
y los rumores de los ancianos más severos
todos nos importen un bledo.
Los soles pueden morir y regresar:
nosotros, una vez que muera nuestra breve luz,
deberemos dormir una única noche perpetua.
Dame mil besos, luego cien,
luego otros mil, luego otros cien,
luego aún otros mil, luego cien.
Luego, cuando muchos miles hayamos hecho,
perderemos la cuenta para no saberla
o para que ningún malvado pueda dañarnos
cuando sepa que son tantos los besos.

---

en Catulo y reaparece en Marcial, por lo que posiblemente incluya cierta dosis de obscenidad o haya sido estrictamente erótico; las palabras latinas más usadas para significar «beso» son ***saeuium*** y ***osculum***, pero conviene recordar que besar en la boca –como aún hoy lo hacen los rusos– no implica necesariamente un gesto erótico, ya que tradicionalmente los familiares acostumbraban a besar a las mujeres para constatar que no hubieran violado la prohibición de beber vino.

v. 11 ***conturbabimus illa, ne sciamus***: contar las monedas o los bienes para saber su cifra exacta era considerado de mala suerte por los romanos.

v. 12 ***aut nequis malus inuidere possit***: el verbo ***inuidere*** (de ***in*** + ***uidere***) significa literalmente «poner la vista en», «mirar de reojo», «echar el ojo», «aojar», o nuestro rioplatense «ojear» (hacer «mal de ojo», en latín ***fascinare***), es decir que implica fisgonear con malas intenciones o buscando causar un daño. En castellano «envidiar» mantiene parte de su significado (en sentido abstracto, ***inuidere*** entraña la noción de causar daño por envidia) pero pierde las referencias materiales.

Carmen 6

Flaui, delicias tuas Catullo,
ni sint illepidae atque inelegantes,
uelles dicere nec tacere posses.
uerum nescio quid febriculosi
scorti diligis: hoc pudet fateri.
nam te non uiduas iacere noctes
nequiquam tacitum cubile clamat
sertis ac Syrio fragrans oliuo,
puluinusque peraeque et hic et ille
attritus, tremulique quassa lecti
argutatio inambulatioque.
nil perstare ualet, nihil tacere.
cur? non tam latera effututa pandas,
ni tu quid facias ineptiarum.
quare, quidquid habes boni malique,
dic nobis: uolo te ac tuos amores
ad caelum lepido uocare uersu.

---

v. 1 *delicias tuas*: «delicias» en el contexto erótico equivale a «amante».

v. 2 *illepidae atque inelegantes*: los adjetivos aluden a la carencia de las dos virtudes fundamentales de la juventud urbana, la gracia o encanto social (*lepos*) y la exquisitez (*elegantia*) de gustos y comportamientos.

vv. 4-5 *febriculosi scorti*: *febriculosi* tiene la raíz de *febris*, «fiebre», por lo que muchos interpretan que se trata de una mujer enferma, consumida

CARMEN 6

Flavio, si tus delicias para Catulo
no fueran groseras y toscas
lo hubieras querido decir y callar no podrías.
Pero amas a no sé qué calenturienta
puta: te avergüenza hablar de esto.
Pues que no pasas las noches solitarias
lo proclama, aunque callada, tu cama
con guirnaldas y perfumada de aceite sirio,
y las almohadas, por igual esta y aquella
aplastadas, y el agitado crujido
y el bamboleo de tu tembloroso lecho.
Nada vale persistir, nada callar.
¿Por qué? No mostrarías esos costados tan consumidos
si tú no estuvieras haciendo torpezas.
Por eso, lo que haya de bueno o de malo
dinos: quiero llevarte, a ti y a tus amores,
hasta el cielo con mi verso exquisito.

---

por la fiebre y, en consecuencia, de muy baja condición social; *scortum* significa «cuero», si bien en lenguaje erótico vulgar designa a una prostituta de baja condición, en consonancia con *febriculosi*; es posible, también, pensar en un sentido erótico para *febris*, como alusión a una fiebre de índole sexual.

v. 16 *dic nobis*: la falta del amigo consiste en callar (*tacere*), por lo que el poeta le exige que cuente sus amores para poder celebrarlos en sus versos.

Carmen 7

Quaeris, quot mihi basiationes
tuae, Lesbia, sint satis superque.
quam magnus numerus Libyssae harenae
laserpiciferis iacet Cyrenis,
oraclum Iouis inter aestuosi
et Batti ueteris sacrum sepulcrum;
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores:
tam te basia multa basiare
uesano satis et super Catullo est,
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua.

---

v. 1 *basiationes*: las tres formas que aparecen en el poema son usadas por primera vez en latín literario (*basia multa basiare*); cf. C. 5. Sin embargo, la derivación aquí usada es de difícil traducción, ya que el enamorado pregunta, estrictamente, no «cuántos besos (*basia*)» sino la forma derivada del verbo «besar» (*basiare*), *basiationes*, que significaría aproximadamente «cuántas sesiones de besos».

v. 4 *laserpiciferis iacet Cyrenis*: la laserpicia es una planta aparentemente de uso medicinal, propia del desierto y característica de Cirene.

v. 5 *oraclum Iouis*: el templo de Ammón, dios egipcio identificado con Júpiter, ubicado en el oasis de Siwa, en el desierto de Libia.

Carmen 7

Me preguntas cuántos besos tuyos
serían para mí, Lesbia, suficientes.
Tantos cuan grande es el número de las arenas libias
que se extiende por Cirene, rica en laserpicia,
entre el oráculo del ardiente Júpiter
y el sepulcro sagrado del viejo Bato;
o como la multitud de estrellas que, cuando la noche calla,
contemplan los amores furtivos de los hombres:
con que tú besaras tantos besos
el loco Catulo estaría satisfecho,
tantos que los curiosos ni pudiesen contarlos
ni embrujarlos con su lengua malvada.

---

v. 6 *Batti ueteris sacrum sepulcrum*: Bato era el fundador legendario de Cirene (cf. Píndaro, *Pít.* 5); el poeta Calímaco, referente preferido de Catulo, se decía «descendiente de Bato».

v. 8 *furtiuos... amores*: la palabra «furtivo» (*furtiuus*) deriva de *furtum*, «hurto», y en el contexto de la poesía erótica se refiere a los amores clandestinos –habitualmente adulterios– que se escudan en la oscuridad y el silencio de la noche.

vv. 11-12 *nec pernumerare curiosi... nec mala fascinare lingua*: se trata de las mismas acciones mencionadas en el C. 5, es decir, que no se puedan contar los besos para protegerse de la envidia o del hechizo (*fascinatio*, la «fascinación»), en este caso por la palabra.

Carmen 8

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod uides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi soles,
cum uentitabas quo puella ducebat,
amata nobis quantum amabitur nulla.
ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu uolebas nec puella nolebat.
fulsere uere candidi tibi soles.
nunc iam illa non uult: tu quoque, impotens, noli,
nec quae fugit sectare, nec miser uiue,
sed obstinata mente perfer, obdura.
uale, puella, iam Catullus obdurat,
nec te requiret nec rogabit inuitam.
at tu dolebis, cum rogaberis nulla.
scelesta, vae te! quae tibi manet uita?
quis nunc te adibit? cui uideberis bella?
quem nunc amabis? cuius esse diceris?
quem basiabis? cui labella mordebis?
at tu, Catulle, destinatus obdura!

---

v. 1 *Miser Catulle*: el dedicatario del poema, en su apertura y cierre, es el mismo poeta, que es el «tú» a quien invoca y que luego, al convertirse la amada en dedicataria, pasa a referirse en la mayor distancia de la tercera persona (*iam Catullus obdurat*). Si bien hay quienes consideran

Carmen 8

Miserable Catulo, deja de hacer estupideces
y considera perdido lo que ves que se ha perdido.
Brillaron alguna vez para ti resplandecientes soles,
cuando ibas y venías por donde te llevaba la joven,
amada por nosotros como ninguna será amada.
Allí ocurrían muchas cosas divertidas
que tú querías y ella no rechazaba.
Brillaron verdaderamente para ti resplandecientes soles.
Ahora ya ella no quiere: tú, impotente, tampoco quieras
y no persigas a la que huye ni vivas miserable
sino que con mente obstinada resiste, no cedas.
Adiós, muchacha, ya Catulo resiste
y no te buscará ni te pedirá sin que lo quieras.
Pero te dolerá cuando no se te pida nada.
¡Ay de ti, sacrílega! ¿Qué vida tendrás?,
¿Quién se te presentará ahora? ¿A quién parecerás bella?
¿A quién amarás ahora? ¿De quién dirás que eres?
¿A quién besarás? ¿A quién le morderás los labios?
Pero tú, Catulo, obstinado resiste.

---

que el C. 8 es uno de los poemas de despedida (junto con el C. 76 y el C. 11) en los que el poeta habla de su separación de Lesbia, también es posible encontrar aquí un poema de persuasión, en el que el enamorado intenta conmover a su amada mostrándole su angustia y su singular devoción.

Carmen 9

Verani, omnibus e meis amicis
antistans mihi milibus trecentis,
uenistine domum ad tuos penates
fratresque unanimos anumque matrem?
uenisti. o mihi nuntii beati!
uisam te incolumem audiamque Hiberum
narrantem loca, facta, nationes,
ut mos est tuus, applicansque collum
iucundum os oculosque sauiabor.
o quantum est hominum beatiorum,
quid me laetius est beatiusue?

v. 1 *Verani*: el personaje aparece nuevamente junto a Fabulo en los poemas 12, 28 y 47; aquí Veranio regresa de Iberia (***Hiberum / narrantem loca***).

CARMEN 9

Veranio, de todos mis amigos
el preferido entre trescientos mil,
¿has vuelto a casa, junto a tus penates
y a tus queridos hermanos y a tu anciana madre?
Has vuelto. ¡Oh noticias para mí dichosas!
Te iré a ver sano y salvo y te escucharé
hablar de regiones, hechos y pueblos de Iberia
como es tu costumbre, y tomándote del cuello
besaré tu alegre boca y tus ojos.
Oh, ¿cuántos de los hombres más felices
son más dichosos y felices que yo?

---

v. 9 *sauiabor: besaré*, a diferencia de *basiare*, no implica aquí erotismo.

Carmen 10

Varus me meus ad suos amores
uisum duxerat e foro otiosum,
scortillum, ut mihi tum repente uisum est,
non sane illepidum neque inuenustum.
huc ut uenimus, incidere nobis
sermones uarii, in quibus, quid esset
iam Bithynia, quo modo se haberet,
ecquonam mihi profuisset aere.
respondi, id quod erat, nihil neque ipsis
nunc praetoribus esse nec cohorti,
cur quisquam caput unctius referret,
praesertim quibus esset irrumator
praetor, nec faceret pili cohortem.
«at certe tamen», inquiunt, «quod illic
natum dicitur esse, comparasti
ad lecticam homines». Ego, ut puellae
unum me facerem beatiorem,
«non», inquam, «mihi tam fuit maligne,
ut, prouincia quod mala incidisset,

---

v. 1 *Varus*: es posible que se trate de Publio Alfeno Varo, cónsul sustituto en el 39 a. C., o de Quintilo Varo, amigo de Virgilio y Horacio, ambos oriundos de Cremona; también se lo menciona en el C. 22 y el nombre de Alfeno aparece en el C. 30.

vv. 1-2 *me... e foro otiosum*: hay un fuerte contraste en la situación de estar ocioso en el foro, el lugar del *negotium*, es decir, de máxima actividad pública (*nec-otium* = *negotium*, la negación del ocio), que se proyectará en la poesía elegíaca, y se relaciona con la actitud de repudio hacia las ocupaciones civiles que proclaman los poetas de la generación de Catulo y sus herederos, los elegíacos.

v. 3 *scortillum*: ver C. 6, nota a *scortum*; en este caso se trata de un

Carmen 10

Mi Varo me había llevado, estando yo ocioso
en el foro, a visitar sus amores,
una putita, como me pareció de entrada,
no del todo desagradable ni tosca.
Cuando allí llegamos, nos condujo
por distintos temas, entre otros, cómo estaba
entonces Bitinia, cómo se vivía,
cuánta ganancia me había reportado.
Respondí lo que era, que ahora nada tenían
ni los mismos pretores ni su séquito
pues cualquiera habría traído la cabeza más perfumada,
en especial los que tuvieran ese perverso
pretor al que su séquito le importaba un bledo.
«Pero sin embargo», dicen, «compraste
lo que se dice originario de allí,
hombres para la litera». Yo,
para quedar como el más afortunado,
«no», digo, «no me fue tan mal
que, por mala que resultara la provincia,

---

diminutivo con cierto ingrediente afectivo, que combina la simpatía inicial que suscita la mujer con el desprecio final.

v. 4 *non sane illepidum neque inuenustum*: cf. C. 6, 2; la lítote restringe el elogio y anticipa el desenlace del encuentro, ya que la impresión de gracia y encanto urbano que inicialmente produce la *scortillum* se desbarata en los versos finales.

v. 7 *Bithynia*: hace referencia al viaje que Catulo habría realizado en el 57 a. C. en compañía del propretor Memmio, no como *cohors praetoria*, es decir, como parte de la tropa, sino posiblemente como *cohors amicorum*, compañía de amigos que intentaban obtener beneficios económicos, en ocasiones inescrupulosamente.

v. 16 *lecticam*: los lecticarios eran esclavos que transportaban las literas,

non possem octo homines parare rectos».
at mi nullus erat nec hic neque illic,
fractum qui ueteris pedem grabati
in collo sibi collocare posset.
hic illa, ut decuit cinaediorem,
«quaeso», inquit mihi, «mi Catulle, paulum
istos commoda! nam uolo ad Serapim
deferri». «mane», inquii puellae,
«istud quod modo dixeram me habere,
fugit me ratio: meus sodalis,
Cinna est Gaius, is sibi parauit.
uerum, utrum illius an mei, quid ad me?
utor tam bene quam mihi paratis.
sed tu insulsa male et molesta uiuis,
per quam non licet esse neglegentem».

---

normalmente entre dos o entre cuatro; poseer seis u ocho lecticarios era signo de opulencia. En los versos siguientes el poeta presume de haber obtenido ocho lecticarios en Bitinia, para aparentar que es rico, pese a que no lo es en absoluto.

v. 26 *Serapim*: el culto de la divinidad egipcia Serapis aparece en las colonias itálicas y se encuentra atestiguado en las inscripciones desde 105 a. C., pero se establece oficialmente en Roma –junto con otros cultos orientales, como el de Isis– en el 43 a. C.; se relaciona con

no pudiera adquirir ocho hombres bien derechos».
Pero yo no tenía ni aquí ni allí ninguno
que la pata rota de un camastro viejo
pudiera colocarse en el cuello.
Aquí ella, como corresponde a una cretina,
«por favor», me dice, «mi Catulo,
¡préstamelos un poco! pues al templo de Serapis
quiero ser llevada». «Espera», dije a la muchacha,
«eso que así había dicho que yo tenía
es porque me confundí: mi compañero
Gayo Cinna es el que se los consiguió
pero, si son de aquel o si son míos, ¿qué me importa?
los uso tan bien como si yo los hubiese conseguido.
Pero tú eres impertinente y molesta
por lo que conviene no ser descuidado».

---

curaciones, lo que sustentaría la idea de que la mujer busca sanarse de alguna enfermedad.

v. 29 *fugit me ratio*: expresión coloquial para significar «me confundí», que literalmente significa «se me escapó la razón».

v. 30 *Cinna est Gaius*: amigo de Catulo, probablemente oriundo de Brescia, autor del poema épico *Zmyrna,* al que se refiere Catulo en el C. 95. El poeta, atrapado en la mentira, improvisa una excusa irrisoria para salir del paso, que le da el tono humorístico al poema.

v. 33 *insulsa... et molesta*: el pedido de la mujer provoca el burlesco enojo del poeta ya que resulta indecoroso al poner de manifiesto la mentira que este ha dicho fanfarronamente.

Carmen 11

Furi et Aureli, comites Catulli,
siue in extremos penetrabit Indos,
litus ut longe resonante Eoa
    tunditur unda,

siue in Hyrcanos Arabasue molles,
seu Sagas sagittiferosue Parthos,
siue quae septemgeminus colorat
    aequora Nilus,

siue trans altas gradietur Alpes,
Caesaris uisens monumenta magni,
Gallicum Rhenum, horribiles uitro ulti-
    mosque Britannos,

---

v. 1 *Furi et Aureli*: Furio y Aurelio, portadores del mensaje a la amada, aparecen en otros poemas de Catulo; en el C. 16 reciben insultos del poeta, y en otros aparecen por separado (C. 15, C. 21, C. 23, C. 24, C. 26); en todos, el poeta muestra desprecio u hostilidad, por lo que esta invitación al viaje no debe ser tomada literalmente sino como desafío: si ellos son capaces de ser compañeros de Catulo no en un viaje de placer sino en riesgosas travesías por las fronteras del imperio, entonces podrán entregar el mensaje a Lesbia. También, en relación con el C. 16, puede suponerse que ambos personajes eran poetas o al menos tenían conocimientos de poesía.

v. 2 *Indos*: entre el 327 y 325 a. C., Alejandro Magno llegó hasta el noroeste de la India y abrió las comunicaciones con Occidente. Para los tiempos de Catulo, existía un importante comercio con la India –una ruta de especias– que tocaba Alejandría y seguía una ruta marítima por el puerto de Berenice.

CARMEN 11

Furio y Aurelio, compañeros de Catulo,
si este ha de internarse en los extremos de la India
donde la orilla por la ola oriental
de extendidos ecos es azotada,

o si va hacia los hircanios o los delicados árabes
o los sagas o los arqueros partos;
o a las llanuras que matiza
el Nilo de siete bocas,

o si ha de atravesar los elevados Alpes
visitando los monumentos del gran César,
el Rhin gálico y los lejanos
y horribles britanos.

---

v. 5 *in Hyrcanos*: los hircanos habitaban Hircania, región que confinaba con Escitia y Partia en la costa sur del Mar Caspio, y eran considerados hostiles y no civilizados.

v. 5 *Arabasue molles*: los árabes forman parte del mundo «oriental», que para los romanos incluía además el noreste de África –Cartago y Egipto–, y se los considera «blandos» (*molles*) por sus costumbres suntuosas y su inclinación a los placeres (comidas, bebidas, especias, perfumes, tejidos y telas, piedras preciosas, música, mujeres, poesía, etc.). La penetración en el patriciado romano de tales hábitos sociales fue repudiada por Cicerón y hasta el mismo César se refiere a estas costumbres señalando que contribuyen «a afeminar los ánimos» (*G. de las Galias* I).

v. 6 *seu Sagas sagittiferosue Parthos*: los «sagas» o «escitas» habitaban el sur de Rusia, y limitaban con los partos; es probable que el poema se ubique en el contexto de los preparativos de la expedición que Craso preparaba contra los partos.

vv. 9-10 *trans altas gradietur Alpes, / Caesaris uisens monumenta magni*:

omnia haec, quaecumque feret uoluntas
caelitum, temptare simul parati:

pauca nuntiate meae puellae
non bona dicta.

~

cum suis uiuat ualeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans uere, sed identidem omnium
ilia rumpens;

~

nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit uelut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est.

---

los datos que siguen corresponden a las campañas de Julio César en la Galia: en el 55 a. C. había atravesado el Rhin hacia los germanos y había alcanzado Gran Bretaña. Los britanos eran considerados pueblos salvajes.

v. 17 *moechis*: la palabra significa, en sentido estricto, «adúltero/a», pero incluye además un sentido de insulto que no posee la palabra castellana. Catulo degrada a su amada exagerando su promiscuidad mediante la hipérbole de abrazar trescientos amantes a la vez.

Si todo esto, si cualquier cosa que manifieste la voluntad
de los dioses celestiales, estáis preparados
[para intentar a la vez,
anunciad a mi amada estas pocas,
no buenas palabras:



que disfrute y la pase bien con sus trescientos amantes
que retiene abrazados todos a la vez,
sin amar verdaderamente a ninguno pero de todos sin cesar
reventando la entrepierna;



y que no atienda, como antes, a mi amor
que por su culpa murió como del prado
la última flor, que ha perecido después que la ha golpeado
el arado que pasa.

---

v. 20 *ilia rumpens*: la imagen final de Lesbia se remata con la grosería de «romper o reventar la entrepierna» de sus amantes; la expresión resulta de muy difícil traducción para que pueda ser apreciada por lectores castellanos de distintos países.

vv. 22-23 *uelut prati / ultimi flos*: el poeta vuelve sobre su propio amor que, en contraposición con el de Lesbia, se compara a una tierna flor del prado aplastada por un arado; la imagen remite a fragmentos de Safo.

Carmen 12

Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris in ioco atque uino:
tollis lintea neglegentiorum.
hoc salsum esse putas? fugit te, inepte:
quamuis sordida res et inuenusta est.
non credis mihi? crede Pollioni
fratri, qui tua furta uel talento
mutari uelit: est enim leporum
differtus puer ac facetiarum.
quare aut hendecasyllabos trecentos
exspecta, aut mihi linteum remitte;
quod me non mouet aestimatione,
uerum est mnemosynum mei sodalis.
nam sudaria Saetaba ex Hiberis
miserunt mihi muneri Fabullus
et Veranius: haec amem necesse est
ut Veraniolum meum et Fabullum.

---

v. 1 *Marrucine Asini* (*Pollioni / fratri*, vv. 6-7): Asinio es hermano de C. Asinio Polión, amigo y protector de Virgilio (cf. *Egl.* 4), relacionado con Catulo y Helvio Cinna; la familia posiblemente provenía de la región de los marrucinos (Abruzzos), pueblo que Estrabón incluye entre los samnitas.

v. 3 *lintea*: pañuelo de lino que los comensales llevaban a las comidas para limpiar la cara y las manos, llamado también *sudarium* (cf. v. 14).

Carmen 12

Asinio Marucino, la mano izquierda
no usas bellamente ni en el juego ni en el vino:
te levantas las servilletas de los descuidados.
¿Piensas que esto es gracioso? Desaparece, estúpido:
la cosa es muy sórdida y grosera.
¿No me crees? Créele a tu hermano Polión,
quien quisiera que tus hurtos, hasta por un talento,
fueran cambiados: por cierto, de gracias
y de bromas es conocedor el muchacho.
Por eso, trescientos endecasílabos espera,
o devuélveme la servilleta,
que no me mueve por su valor mismo,
sino que es recuerdo de mi amigo.
Pues pañuelos setabenses desde Hiberia
me mandaron de regalo Fabulo
y Veranio: es necesario que los ame
como a mi Veranio y mi Fabulo.

---

v. 7 *talento*: el talento es una moneda griega que se usa para hacer referencia a grandes sumas de dinero.

v. 10 *hendecasyllabos trecentos*: Catulo usa el endecasílabo (verso de origen griego usado por Safo, entre otros) para poemas amorosos pero también para poemas de escarnio o satíricos.

v. 14 *sudaria Saetaba ex Hiberis*: Saetabis (actualmente Játiva, en la provincia española de Tarragona) era conocida por su industria textil, en particular del lino.

vv. 15-16 *Fabullus / et Veranius*: ver C. 9.

Carmen 13

Cenabis bene, mi Fabulle, apud me
paucis, si tibi di fauent, diebus,
si tecum attuleris bonam atque magnam
cenam, non sine candida puella
et uino et sale et omnibus cachinnis.
haec si, inquam, attuleris, uenuste noster,
cenabis bene: nam tui Catulli
plenus sacculus est aranearum.
sed contra accipies meros amores
seu quid suauius elegantiusue est:
nam unguentum dabo, quod meae puellae
donarunt Veneres Cupidinesque;
quod tu cum olfacies, deos rogabis,
totum ut te faciant, Fabulle, nasum.

---

v. 1 *Fabulle*: ver C. 12.

vv. 7-8 *tui Catulli / plenus sacculus est aranearum*: Catulo explica a su amigo la razón de su pedido, pues Fabulo, el invitado, debe llevar la comida, la bebida, y hasta una muchacha para alegrar la cena; se declara un joven pobre de la bohemia romana, algo que se volverá a encontrar en Propercio, Tibulo y Ovidio y que corresponde a la

Carmen 13

Cenarás bien, Fabulo mío, junto a mí
en pocos días, si los dioses te favorecen,
si contigo trajeras una buena y magnífica cena,
no sin una deslumbrante chica,
vino y sal y montones de carcajadas.
Si esto, digo, trajeras, encanto nuestro,
cenarás bien: pues la bolsa de tu Catulo
está llena de telarañas.
Pero, a cambio, recibirás amores genuinos
o algo que es más placentero y elegante,
pues te daré un perfume, que a mi amada
le dieron Venus y Cupidos;
cuando tú lo huelas, rogarás a los dioses
que te hagan, Fabulo, todo nariz.

---

tradición alejandrina –en especial Calímaco–; el verdadero poeta se declara programáticamente pobre, pues desprecia riquezas, privilegios políticos y honores, por ser sinónimos de corrupción y codicia material, y solo se apasiona por la poesía y el amor.

v. 11 *unguentum*: se discute si efectivamente el poeta se refiere a un producto de perfumería o si la referencia tiene un sentido veladamente obsceno.

Carmen 14

Ni te plus oculis meis amarem,
iucundissime Calue, munere isto
odissem te odio Vatiniano:
nam quid feci ego quidue sum locutus,
cur me tot male perderes poetis?
isti di mala multa dent clienti,
qui tantum tibi misit impiorum.
quod si, ut suspicor, hoc nouum ac repertum
munus dat tibi Sulla litterator,
non est mi male, sed bene ac beate,
quod non dispereunt tui labores.
di magni, horribilem et sacrum libellum!
quem tu scilicet ad tuum Catullum
misti, continuo ut die periret,
Saturnalibus, optimo dierum!
non non hoc tibi, salse, sic abibit:
nam, si luxerit, ad librariorum
curram scrinia; Caesios, Aquinos,
Suffenum, omnia colligam uenena,

---

v. 2 *Calue*: Cayo Licinio Calvo, miembro de una noble familia romana y amigo de Catulo, era jurista y poeta perteneciente al círculo de los *neoteroi* o *poetae noui* (ver Introducción); le dedica los poemas 50, 53 y 96, este último una consolación (*consolatio*) por la muerte de su esposa.

v. 3 *odio Vatiniano*: Vatinio, político partidario de César, fue tribuno en el 58 a. C. y pretor en el 55 a. C.; al menos dos veces (en el 56 y 54 a. C.) fue acusado por Calvo, en uno de los casos por fraude electoral, lo que explica el odio de Vatinio.

v. 9 *Sulla litterator*: este Sila, personaje no identificado, es «maestro de gramática» o «maestro de primeras letras».

Carmen 14

Si más que a mis ojos no te amara,
divertidísimo Calvo, por este obsequio
te odiaría con un odio Vatiniano,
pues ¿qué hice yo o qué dije
para que me atormentes con tantos malos poetas?
Den los dioses muchos castigos a este cliente,
que te ha enviado tantas impiedades.
Aunque si, como sospecho, este nuevo e ingenioso
obsequio te lo da Sila, el maestro de escuela,
para mí no está mal, sino que es bueno y dichoso
que no se arruinen tus trabajos.
¡Grandes dioses, qué horrible y execrable librito!
que tú, sin duda, a tu Catulo
enviaste, para que muriera al instante
en el día de las Saturnales, el mejor de los días!
No, esto no quedará así, bromista,
pues, apenas haya amanecido, a los anaqueles
correré de los libreros, juntaré Cesios, Aquinos,
Sufeno, juntaré todos los venenos,

---

v. 15 *Saturnalibus, optimo dierum!*: las festividades de las Saturnalias se celebraban durante varios días en la segunda parte de diciembre y se relacionaban con el solsticio de invierno; en ese tiempo de buena voluntad y cordialidad, las personas intercambiaban saludos con buenos deseos y obsequios, prácticas conservadas posteriormente en las fiestas de Navidad.

vv. 18-19 *Caesios, Aquinos, / Suffenum*: se mencionan poetas que se consideran modelos de la vieja estética rechazada por Catulo y los *poetae noui*; Cesio y Aquino son desconocidos, y Sufeno se menciona solo en el C. 22.

ac te his suppliciis remunerabor.
uos hinc interea, ualete, abite
illuc, unde malum pedem attulistis,
saecli incommoda, pessimi poetae!

Carmen 14b

Siqui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque uestras
non horrebitis admouere nobis,

y te retribuiré con estos suplicios.
Vosotros, mientras tanto, adiós, idos de aquí
hacia allí de donde con mala pata salisteis,
¡desgracias del siglo, pésimos poetas!

Carmen 14b

Si algunos tal vez de mis estupideces
fuerais lectores y vuestras manos
no os horroriza acercar a nosotros...

Carmen 15

Commendo tibi me ac meos amores,
Aureli. ueniam peto pudenter,
ut, si quicquam animo tuo cupisti,
quod castum expeteres et integellum,
conserues puerum mihi pudice,
non dico a populo: nihil ueremur
istos, qui in platea modo huc modo illuc
in re praetereunt sua occupati;
uerum a te metuo tuoque pene
infesto pueris bonis malisque.
quem tu qua libet, ut libet, moueto
quantum uis, ubi erit foris paratum:
hunc unum excipio, ut puto, pudenter,

quod si te mala mens furorque uecors
in tantam impulerit, sceleste, culpam,
ut nostrum insidiis caput lacessas,
a tum te miserum malique fati,
quem attractis pedibus patente porta
percurrent raphanique mugilesque!

---

v. 2 *Aureli*: véase C. 11.

v. 5 *puerum*: en este caso, «mis amores» (*meos amores*, v. 1) se refiere a un joven; tal vez el Juvencio del C. 24.

CARMEN 15

Te encomiendo a mí y a mis amores,
Aurelio; pido modestamente un favor:
que, si en tu corazón algo anhelaste
algo que deseabas porque era casto y juicioso,
te pido que me protejas a este joven virtuosamente,
y no digo del pueblo: no tememos
a esos, que pasan por la plaza de acá para allá
ocupados en sus propios asuntos.
Pero te temo, a ti y a tu pene,
funesto para muchachos buenos y malos.
Llévatelo a donde desees,
cuanto quieras, donde esté preparada una habitación.
A este muchacho solo exceptúa, según pienso,
[decorosamente,
porque si el mal pensamiento, o la pasión insensata,
te empujara, malvado, a crimen tan grande
que nuestra cabeza hirieras con insidias,
¡ah!, entonces, ¡ay de ti, miserable de mal hado,
a quien, tomado de los pies, por la puerta abierta
atravesarán corriendo rábanos y peces!

---

v. 19 *quem attractis pedibus patente porta*: la referencia se encuentra en Aristófanes (*Nubes* 1079) como castigo que reciben los adúlteros; la «puerta abierta» implica una referencia anal.

CARMEN 16

Pedicabo ego uos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
qui me ex uersiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necesse est;
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici
et quod pruriat incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis,
qui duros nequeunt mouere lumbos.
uos, quod milia multa basiorum
legistis, male me marem putatis?
pedicabo ego uos et irrumabo.

---

v. 1 *Pedicabo... et irrumabo*: se trata de dos expresiones vulgares y obscenas relativas a variantes del acto sexual que el poeta usa para imprimir el tono insultante con que se dirige a los dedicatarios; la misma conjunción de estos verbos se encuentra en la *Priapea* 1, 35 (*pedicaberis irrumaberisque*, *Priap*. 1, 35, 5).

v. 2 *Aureli pathice et cinaede Furi*: se trataría de los mismos personajes del C. 11, tal vez ellos mismos poetas, calificados de modo insultante; Catulo enuncia un fundamental principio de su poética, respondiendo a la crítica de Furio y Aurelio, que lo acusan de ser poco decente (*parum pudicum*, v. 4).

v. 5 *castum esse decet pium poetam*: frente a la acusación de escribir versos frívolos y obscenos, Catulo establece una especial concepción de la

Carmen 16

A vosotros, yo os ensartaré y penetraré,
Aurelio pervertido y maricón Furio,
que, porque mis versitos son muy delicados,
me habéis considerado poco decente.
Pues corresponde que el piadoso poeta sea casto
él mismo, pero no es necesario que sus versitos lo sean.
Y estos, al fin y al cabo, tienen picardía y gracia
si son delicados y poco decentes,
y pueden excitar lo que enardece,
no digo a los muchachos sino a estos peludos
que no consiguen mover sus endurecidos lomos.
¿Vosotros, porque muchos miles de besos
habéis leído, pensáis que soy poco macho?
A vosotros, yo os ensartaré y penetraré.

---

relación poeta / poesía, marcando un límite entre la persona y la obra, que se borrará en los poetas elegíacos augusteos (Propercio, Tibulo) por la identificación vida-poesía, pero que reaparecerá en Ovidio.

v. 7 *salem ac leporem*: los versos pueden ser impúdicos siempre que tengan gracia.

vv. 12-13 *milia multa basiorum legistis*: referencia a los poemas 5 y 7.

v. 13 *male me marem*: Catulo se ha defendido primeramente de la acusación de indecencia y ahora responde a la acusación de escribir versos «delicaditos» (*molliculi*, v. 4), por los poemas de besos dedicados a la amada; el poeta establece la segunda distinción: escribir versos exquisitos y delicados de ninguna manera implica ser «poco macho» (*marem* > *mas* –raíz de «masculino», «marido», etc.– significa macho, también referido a los animales), con lo que se completa el sentido de las amenazas lanzadas en el verso del comienzo y repetidas en el verso final.

Carmen 17

O Colonia, quae cupis ponte ludere longo,
et salire paratum habes, sed uereris inepta
crura ponticuli axulis stantis in recidiuis,
ne supinus eat cauaque in palude recumbat:
sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat,
in quo uel Salisubsili sacra suscipiantur,
munus hoc mihi maximi da, colonia, risus.
quendam municipem meum de tuo uolo ponte
ire praecipitem in lutum per caputque pedesque,
uerum totius ut lacus putidaeque paludis
liuidissima maximeque est profunda uorago.
insulsissimus est homo nec sapit pueri instar
bimuli tremula patris dormientis in ulna.
cui cum sit uiridissimo nupta flore puella
(et puella tenellulo delicatior haedo,
asseruanda nigerrimis diligentius uuis),
ludere hanc sinit ut libet, nec pili facit uni,
nec se subleuat ex sua parte, sed uelut alnus
in fossa Liguri iacet suppernata securi,
tantundem omnia sentiens quam si nulla sit usquam;
talis iste merus stupor nil uidet, nihil audit,
ipse qui sit, utrum sit an non sit, id quoque nescit.

---

v. 1 *Colonia*: se ha supuesto, a partir de la referencia a «cierto vecino mío» (*quendam municipem meum*, v. 8), que la colonia podría ser Verona, pero no hay datos de que la ciudad haya recibido tal denominación; más verosimil resulta la identificación con Colonia Véneta, un pequeño pueblo cercano a Verona en el que existe actualmente el «Puente de Catulo», aunque tampoco esta identificación es segura.

v. 1 *cupis... ludere*: el poema presenta variadas expresiones que pertenecen al léxico erótico; *cupis* < *cupere* aparece en Catulo generalmente como deseo erótico; *ludere* significa «jugar», pero normalmente se emplea también para relaciones sexuales.

v. 6 *Salisubsili*: no hay registro de tales rituales (*sacra*), lo que ha

Carmen 17

¡Oh, colonia, que deseas jugar en un puente largo
y tienes decidido brincar pero temes las inapropiadas
piernas del puente sostenido sobre viejos tablones,
que se vaya para atrás y caiga en un profundo pantano!
Así, hágase un buen puente de acuerdo con tu deseo
en el que los ritos Salisubsilios se celebren;
dame, colonia, este regalo de enorme risa.
Quiero que cierto vecino mío de tu puente
se caiga al lodo y se ensucie de pies a cabeza,
pero donde el lago y el abismo
del pútrido pantano es más oscuro y profundo.
El hombre es estupidísimo y entiende igual que un niño
de dos años que duerme en el brazo trémulo de su padre:
puesto que con él está casada una muchacha en flor
(una muchacha más delicada que un tierno corderito,
que debe cuidarse más atentamente que las uvas renegridas).
Él le permite jugar como le guste y no le importa un bledo,
y no se para, por su parte, sino que está caído como un álamo
derribado en una fosa por el hacha ligur,
percibiendo todo como si nada existiera;
tal tipo, pura estupidez, nada ve, nada escucha,
él mismo no sabe quién es, o si es o no es.

---

provocado las más variadas conjeturas acerca de la expresión que usa Catulo (relación con los sacerdotes Salios dedicados al culto de Marte, cultos locales que consistían en danzas rituales, etc.); muy probablemente se trate de una humorada del poeta, en el contexto de la burla al vecino.

v. 14 *uiridissimo nupta flore puella*: el poeta contrasta la juventud, la vivacidad y el erotismo de la esposa con la indiferencia y la inercia del marido.

v. 17 *ludere hanc sinit ut libet, nec pili facit uni*: véase nota a v. 1; el marido deja que su esposa se divierta, sin preocuparse por los adulterios a los que da lugar su indiferencia.

nunc eum uolo de tuo ponte mittere pronum,
si pote stolidum repente excitare ueternum,

et supinum animum in graui derelinquere caeno,
ferream ut soleam tenaci in uoragine mula.

Carmen 21

Aureli, pater esuritionum,
non harum modo, sed quot aut fuerunt
aut sunt aut aliis erunt in annis,
pedicare cupis meos amores.
nec clam: nam simul es, iocaris una,
haerens ad latus omnia experiris.

frustra: nam insidias mihi struentem
tangam te prior irrumatione.
atque id si faceres satur, tacerem:
nunc ipsum id doleo, quod esurire
a temet puer et sitire discet.
quare desine, dum licet pudico,
ne finem facias, sed irrumatus.

---

v. 1 *Aureli*: se trata del mismo dedicatario y de una situación similar a la del C. 15.

v. 4 *pedicare... meos amores*: véase C. 16, donde aparecen las formas

Ahora quiero que desde tu puente él se tire de cabeza,
si es posible, que repentinamente despierte de su estúpida
[inercia
y deje su ánimo perezoso en el pesado fango,
como deja su sandalia de hierro en el viscoso abismo la mula.



Cármenes 18, 19 y 20: composiciones priapeas de las que se conservan muy pocos versos, aparentemente intercaladas posteriormente por un copista, pero que no figuraban en los originales del poeta; en la tradición manuscrita se ha mantenido la numeración.



Carmen 21

Aurelio, padre de las hambrunas,
no solo de estas sino de todas cuantas fueron
o son o serán en otros años,
deseas penetrar mis amores.
y no a escondidas: pues en cuanto estás ahí
bromeas en su compañía, lo intentas todo pegándote a
[su lado.
En vano, pues mientras me preparas insidias
te tocaré primero con una ensartada.
Y si lo hicieras satisfecho, callaría:
ahora esto mismo me duele, que a tener hambre
y sed, por ti aprenderá el niño.
Por eso, déjalo, decentemente mientras sea posible,
para que no termines sino ensartado.

verbales correspondientes de estas expresiones obscenas (*irrumatione*, v. 8; *irrumatus*, v. 13); «mis amores» se refiere, nuevamente, al joven del C. 15.

Carmen 22

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,
homo est uenustus et dicax et urbanus,
idemque longe plurimos facit uersus.
puto esse ego illi milia aut decem aut plura
perscripta, nec sic ut fit in palimpsesto
relata: chartae regiae, noui libri,
noui umbilici, lora rubra membranae,
derecta plumbo et pumice omnia aequata.
haec cum legas, tum bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus uidetur: tantum abhorret ac mutat.
hoc quid putamus esse? qui modo scurra
aut siquid hac re scitius uidebatur,
idem inficeto est inficetior rure,
simul poemata attigit, neque idem umquam
aeque est beatus ac poema cum scribit:
tam gaudet in se tamque se ipse miratur.

---

v. 1 *Suffenus iste*: el poeta Sufeno es tratado no de modo airado o insultante (como Volusio en C. 36) sino con irónico desprecio; de modo análogo al C. 86, la primera parte pareciera presentar un moderado encomio, que se revierte por completo en la segunda parte; la forma «ese» (*iste*) incluye una nota depreciatoria, tanto en latín como en castellano.

v. 1 *Vare*: véase C. 10.

v. 2 *uenustus et dicax et urbanus*: como en el caso de Quintia (C. 86), Catulo reproduce la opinión general de su grupo social acerca de Sufeno, elogiado por sus atractivos: es bello, encantador, cortés, letrado y rico.

v. 3 *plurimos facit uersus*: Sufeno es prolífico en su escritura y publica miles de versos, como el Hortensio del C. 95.

Carmen 22

Ese Sufeno, Varo, a quien perfectamente conociste,
es un hombre elegante y conversador y urbano,
y también hace una enorme cantidad de versos.
Yo supongo que tiene mil o diez mil o más
ya escritos, y no en palimpsesto, como se hace,
anotados: sino en papeles reales, libros nuevos,
nuevos rollos, correas rojas de pergaminos,
todo pulido con piedra pómez y alineado a plomo.
Cuando los leas, entonces aquel bello y urbano
Sufeno un ordeñador de cabras o un campesino
te parecerá en cambio: tan distinto resulta y tanto cambia.
¿Por qué pensamos esto? Quien un bufón parecía,
o algo más vulgar que esto,
es a la vez más bruto que un arado
al dedicarse a poemas, y nunca
es más feliz que cuando un poema escribe:
¡tanto se alegra de sí mismo y tanto él mismo se admira!

---

v. 5 *palimpsesto*: el palimpsesto es el pergamino reciclado, raspado para borrar algo escrito y poder ser usado nuevamente para escribir, por lo que resultaba más económico; Sufeno no escribe en palimpsesto como lo hacen Catulo y sus amigos, para los que la ideología calimaquea del poeta pobre es básica, sino que utiliza ricos materiales.

v. 6 *chartae regiae, noui libri*: Sufeno emplea, para sus abundantes versos, los materiales más costosos (papiros, rollos nuevos, finas correas para atarlos, etc.) y la elaboración más exquisita, solo que el valor de su obra es puramente material, no artístico; el pulido está en el objeto (el rollo de papiro), no en los versos que ha escrito; Sufeno es, además, muy rico porque puede pagar una publicación lujosa pero poéticamente pobre, la antítesis del ideal catuliano, por lo que finalmente es calificado de tosco campesino, opinión de Catulo que se opone a la opinión común expresada en el v. 2.

nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam,
quem non in aliqua re uidere Suffenum
possis. suus cuique attributus est error:
sed non uidemus manticae quod in tergo est.

---

v. 21 *sed non uidemus*: se refiere a la popular fábula de Esopo, conocida en Roma por la versión de Fedro (IV, 10) que cuenta que Júpiter dio a los hombres dos alforjas que llevan colgadas, una adelante con los defectos ajenos, y una en la espalda con los defectos propios, por lo

En efecto, todos por igual nos engañamos y no hay nadie
a quien no puedas ver en algo como un Sufeno.
A cada uno se le ha dado su propio defecto,
pero no vemos la alforja que está en nuestra espalda.

---

que los hombres ven los defectos ajenos pero no los propios; en otra versión anterior de Hesíodo todos los hombres llevan un fardo en sus espaldas con sus propios defectos, por lo que todos pueden ver los defectos ajenos pero no los propios.

Carmen 23

Furi, cui neque seruus est neque arca
nec cimex neque araneus neque ignis,
uerum est et pater et nouerca, quorum
dentes uel silicem comesse possunt,
est pulchre tibi cum tuo parente
et cum coniuge lignea parentis.
nec mirum: bene nam ualetis omnes,
pulchre concoquitis, nihil timetis,
non incendia, non graues ruinas,
non facta impia, non dolos ueneni,
non casus alios periculorum.
atqui corpora sicciora cornu
aut siquid magis aridum est habetis
sole et frigore et esuritione.
quare non tibi sit bene ac beate?
a te sudor abest, abest saliua,
mucusque et mala pituita nasi.
hanc ad munditiem adde mundiorem,
quod culus tibi purior salillo est,
nec toto decies cacas in anno;
atque id durius est faba et lupillis,
quod tu si manibus teras fricesque,
non umquam digitum inquinare possis.
haec tu commoda tam beata, Furi,
noli spernere nec putare parui,
et sestertia quae soles precari
centum desine: nam sat es beatus.

---

v. 1 *Furi*: el mismo Furio de los C. 11, 16, etc., que aparece también en relación con Aurelio, quien es llamado «padre del hambre» (véase C. 21); se trata de un poema de escarnio y ataque (poesía yámbica) en el que las burlas contienen groserías poéticamente elaboradas.

vv. 26-27 *sestertia quae soles precari / centum*: el elevado precio que Furio solicita (tal vez por favores o mediaciones) tiene semejanza con el caso

Carmen 23

Furio, que no tienes esclavo ni arca
ni chinche ni araña ni fuego,
pero tienes un padre y una madrastra
cuyos dientes pueden comer hasta una roca,
estás muy bien con tu padre
y con la reseca esposa de tu padre.
Y no es sorprendente, pues estáis todos sanos,
perfectamente digerís, nada teméis,
ni los incendios, ni los pesados derrumbes,
ni los actos impíos, ni la perfidia del veneno,
ni otros infortunios de los peligros.
En cambio, más secos que un cuerno,
o algo que sea aún más árido, tenéis los cuerpos
por el sol y el frío y el hambre.
¿Por qué no estarías feliz y contento?
Se te ha ido el sudor, se te fue la saliva,
y el moco y las flemas de la nariz.
A esta limpieza agrega una limpieza mayor
porque tienes el culo aún más pulcro que un salero,
y no haces ni diez soretes en todo un año,
y más duros estos que habas o piedritas,
pues aunque tú los apretaras en las manos y te frotaras,
nunca podrías ensuciarte un dedo.
Estas ventajas tan dichosas, Furio,
no las desprecies tú ni las tengas en poco,
y los cien mil sestercios, que acostumbras,
déjate de suplicar, pues eres suficientemente dichoso.

---

de Silón (C. 103); algunos comentaristas, sin embargo, suponen que se trata de un pedido de préstamo, para mantener una vida lujosa que no puede financiar: como en todos los casos, no es lícito tomar literalmente estos datos como referencia histórica acerca del tal Furio, ya que puede tratarse de una estrategia para desprestigiar y humillar públicamente al personaje, sin mayor apoyo en la realidad histórica.

Carmen 24

O qui flosculus es Iuuentiorum,
non horum modo, sed quot aut fuerunt
aut posthac aliis erunt in annis,
mallem diuitias Midae dedisses
isti, cui neque seruus est neque arca,
quam sic te sineres ab illo amari.
«quid? non est homo bellus?», inquies. est:
sed bello huic neque seruus est neque arca.
hoc tu quam libet abice eleuaque:
nec seruum tamen ille habet neque arcam.

---

v. 1 *flosculus es Iuuentiorum*: se trataría del mismo Juvencio de los C. 15 y 21, y de los poemas 48, 81 y 99.

v. 4 *Midae*: primera referencia en latín a Midas, fabuloso rey de Frigia que convertía en oro todo lo que tocaba.

CARMEN 24

¡Oh tú, que florcita eres de los Juvencios,
no solo de estos sino de todos cuantos han sido
y serán en los años venideros,
hubiera preferido que le dieras las riquezas de Midas
a ese, que no tiene esclavo ni arca,
a que permitieras que aquel otro así te amara!
«¿Qué? ¿No es un hombre hermoso?», dices. Lo es:
pero este hombre bello no tiene esclavo ni arca.
Deja tú esto que digo a un lado, rebájalo cuanto quieras,
y sin embargo, aquel no tiene esclavo ni arca.

---

v. 5 *cui neque seruus est neque arca*: la expresión de no tener esclavos ni arca, es decir un cofre donde guardar riquezas, se repite con ligeras variantes en tres de los diez versos del poema (versos 5, 8 y 10); coincide con el comienzo del C. 23, por lo que se ha supuesto que el «hombre bello» es Furio.

CARMEN 25

Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo
uel anseris medullula uel imula oricilla
uel pene languido senis situque araneoso,
idemque, Thalle, turbida rapacior procella,
cum diua mulierarios ostendit oscitantes,
remitte pallium mihi meum, quod inuolasti,
sudariumque Saetabum catagraphosque Thynos,
inepte, quae palam soles habere tamquam auita.
quae nunc tuis ab unguibus reglutina et remitte,
ne laneum latusculum manusque mollicellas
inusta turpiter tibi conscribilent flagella,
et insolenter aestues, uelut minuta magno
deprensa nauis in mari, uesaniente uento.

---

v. 1 *Cinaede Thalle*: Talo aparece solo en este poema y recibe el mismo calificativo que Furio en el C. 16; el poema está altamente elaborado en su forma léxica y sonora, con abundantes diminutivos, aliteraciones, etc., en su retórica de comparaciones e hipérboles.

Carmen 25

Talo maricón, más blando que pelo de conejo
o que plumón de ganso o que el lóbulo de la oreja
o que el pene caído de un viejo o que una telaraña,
y también, Talo, más rapaz que la arremolinada tormenta
cuando la diosa ilumina a los mujeriegos perezosos,
devuélveme el manto que me quitaste
y el pañuelo de Setabis y los bordados de Tinia
que sueles tener, idiota, a la vista como heredados.
Despégalos ahora de tus uñas y devuélvelos
para que tu cuerpito de lana y tus manos blanditas
no garabateen con torpeza los injustos azotes
y extrañamente te agites como una diminuta barca
atrapada en el ancho mar cuando enloquece el viento.

---

v. 6 *pallium*: Catulo se refiere a la túnica con su nombre griego, equivalente a la toga romana.

v. 7 *sudariumque Saetabum catagraphosque Thynos*: el pañuelo de Setabis (Iberia) se menciona en el C. 12; los *panni catagraphi* eran pañuelos o paños bordados mientras que Tinia, ciudad de Cilicia, en Asia Menor (actualmente Turquía), era conocida por sus exquisitos bordados y tapices, muy apreciados en Roma.

Carmen 26

Furi, uillula uestra non ad Austri
flatus opposita est neque ad Fauoni
nec saeui Boreae aut Apheliotae,
uerum ad milia quindecim et ducentos.
o uentum horribilem atque pestilentem!

---

v. 1 *uestra*: hay dos variantes de la palabra ya que en *O* se lee *uestra* y en *X nostra*; según se tome una u otra forma, varía el sentido del poema: si se elige «vuestra» («tu»), el poema prolongaría las acusaciones de indigencia ostentosa del C. 23, mientras que con «nuestra» («mi») se



Carmen 27

Minister uetuli puer Falerni,
inger mi calices amariores,
ut lex Postumiae iubet magistrae
ebrioso acino ebriosioris.
at uos quo libet hinc abite, lymphae,
uini pernicies, et ad seueros
migrate: hic merus est Thyonianus.

---

v. 1 *Minister uetuli puer Falerni*: se trata de un joven escanciador a quien el poeta le pide vino de Falerno, localidad de Campania famosa por sus vinos; el calificativo *uetuli* (diminutivo de *uetus*, «viejo») puede traducirse como «añejo» pero también contiene una personalización del vino con nota coloquial, «viejito Falerno», en fuerte contraste con *puer*, «muchacho» o «niño».

CARMEN 26

Furio, tu villita no se enfrenta
a las ventosidades del Austro ni del Favonio
ni del cruel Bóreas o del Afeliotas,
sino a quince mil doscientos sestercios de hipoteca.
¡Oh, viento horrible y apestoso!

---

trataría de una excusa del poeta ante una solicitud de préstamo monetario; nos ha resultado más consecuente la primera opción.

v. 1 *Austri*: Austro, viento del sur; Favonio (*Fauoni*), del oeste; Bóreas (*Boreae*), del norte y Afeliotas (*Apheliotae*), del este.

v. 2 *flatus*: Catulo juega con el doble sentido de la palabra, que es tanto «soplo» como, en sentido vulgar, «flato», y que enlaza con el verso final.



CARMEN 27

Muchacho, servidor del viejito Falerno,
lléname más ásperas mis copas
como lo ordena la ley de la maestra Postumia,
más ebria que un grano de uva ebrio.
Y vosotras idos de aquí adonde queráis, aguas,
pernicie del vino, y hacia los severos
emigrad: aquí hay vino puro.

---

v. 2 *amariores*: el pedido de «más ásperas» puede significar que es un vino fuerte o acre, como también que se trata de un vino con menor proporción de agua o sin ella.

v. 3 *lex Postumiae... magistrae*: en los banquetes solía designarse un «maestro» o «árbitro» que dictaminaba lo que se bebía; Catulo da esa función a una mujer, Postumia, nombre común en el patriciado romano.

v. 7 *Thyonianus*: se refiere a Baco como hijo de Tione y equivale a «vino».

Carmen 28

Pisonis comites, cohors inanis,
aptis sarcinulis et expeditis,
Verani optime tuque mi Fabulle,
quid rerum geritis? satisne cum isto
uappa frigoraque et famem tulistis?
ecquidnam in tabulis patet lucelli
expensum, ut mihi, qui meum secutus
praetorem refero datum lucello?
o Memmi, bene me ac diu supinum
tota ista trabe lentus irrumasti.
sed, quantum uideo, pari fuistis
casu: nam nihilo minore uerpa
farti estis. pete nobiles amicos!
at uobis mala multa di deaeque
dent, opprobria Romuli Remique.

---

v. 1 *Pisonis comites*: se trata de Veranio y Fabulo (*Verani optime tuque mi Fabulle*, v. 3), a quienes el poeta dirige reproches, si bien ambos reciben expresiones afectuosas en otros poemas; Veranio es el preferido de todos los amigos (C. 9), Veranio y Fabulo le han enviado regalos desde España (C. 12), y los llama «mis amigos» en el C. 47.

v. 9 *Memmi*: Memio fue pretor en el 55 a. C. y con él viajó Catulo a Bitinia; Veranio y Fabulo estaban en la misión de Pisón, como Catulo con Memio; cambia aquí el dedicatario y Catulo se dirige a Memio.

Carmen 28

Compañeros de Pisón, cortejo vanidoso
de carga cómoda y ligera,
excelso Veranio y tú, Fabulo mío,
¿qué andáis haciendo? ¿Ya suficiente
frío y hambre con ese inútil no habéis pasado?
¿Qué gasto de pobre ganancia aparece en las notas,
como a mí, que después de haber seguido
a mi pretor, cuento lo dado por pobre ganancia?
¡Oh Memio, de espalda, bien y durante mucho tiempo,
me has ensartado tenaz con todo ese palo!
Pero, por lo que veo, vosotros fuisteis mis pares
en la desgracia: por una verga no más pequeña
habéis sido clavados. ¡Buscad amigos nobles!
En cuanto a vosotros, los dioses y las diosas
os den muchos castigos, oprobio de Rómulo y de Remo.

---

v. 9 *bene me ac diu supinum*: abundan especialmente en v. 9 y ss. palabras y expresiones obscenas; no obstante, la ampliación del campo semántico de estas expresiones, como ocurre en otras lenguas, produce un desplazamiento de su significación literal para dar lugar a formas vulgares no referentes a cuestiones sexuales, como en este caso, en el que se ilustran los abusos económicos de Memio; dado que en castellano son muy conocidas y frecuentes tales formas, el lector puede encontrar rápidamente estos ejemplos.

v. 11 *sed*: el poeta vuelve a Veranio y Fabulo, los dedicatarios del comienzo.

v. 14 *at uobis*: condena final a Memio y a Pisón.

CARMEN 29

Quis hoc potest uidere, quis potest pati,
nisi impudicus et uorax et aleo,
Mamurram habere quod comata Gallia
habebat ante et ultima Britannia?
cinaede Romule, hoc uidebis et feres?
et ille nunc superbus et superfluens
perambulabit omnium cubilia,
ut albulus columbus aut Adoneus?
cinaede Romule, hoc uidebis et feres?
es impudicus et uorax et aleo.
eone nomine, imperator unice,
fuisti in ultima occidentis insula,
ut ista uestra diffututa mentula
ducenties comesset aut trecenties?
quid est alid sinistra liberalitas?
parum expatrauit an parum helluatus est?
paterna prima lancinata sunt bona,

---

v. 2 *impudicus et uorax et aleo*: los calificativos denigratorios se repiten en v. 10.

v. 3 *Mamurram*: el mismo personaje del C. 57, asociado a César, a quien acompañó como *praefectus fabrum* (Jefe de los obreros militares) en numerosas campañas, obteniendo grandes réditos materiales; Mamurra era oriundo de Formias y Catulo lo presenta como amante de Ameana (C. 41 y C. 43).

v. 3 *comata Gallia*: la Galia Transalpina (del lado noroeste de los Alpes) era llamada Galia «cabelluda», «melenuda» o «peluda», mientras que la Galia Cisalpina (las regiones más continentales de Italia, al sur de los Alpes) era conocida también como «Galia togada».

Carmen 29

¿Quién puede ver esto, quién puede soportarlo
sino un desvergonzado y voraz y tramposo,
que Mamurra tenga lo que la pilosa Galia
antes tenía y la lejana Britania?
Maricón Romulo, ¿verás y tolerarás esto?
¿Y aquel ahora, soberbio y opulento
recorrerá las camas de todos
como una paloma blancuzca o un Adonis?
Maricón Romulo, ¿verás y tolerarás esto?
Eres desvergonzado y voraz y tramposo.
¿En nombre de esto, emperador único,
estuviste en la isla extrema de occidente,
para que esa vuestra cogida verga
se comiera doscientos y trescientos sestercios?
¿Qué es esto sino siniestra generosidad?
¿Poco se ha consumido o poco se ha devorado?
Fueron dilapidados en primer lugar los bienes paternos,

---

v. 4 *ultima Britannia*: por esta alusión a la campaña de Gran Bretaña, el poema fue compuesto no antes del 55 a. C., año del desembarco de César en las islas.

v. 5 *cinaede Romule, hoc uidebis et feres?*: el insultante apelativo se refiere a César y se repite igual en el v. 9.

v. 8 *Adoneus*: en la mitología, Adonis es un joven mancebo amado por Venus.

v. 15 *alid*: forma arcaica de *aliud*.

v. 15 *sinistra*: la siniestra, mano izquierda, considerada la mano del robo.

secunda praeda Pontica, inde tertia
Hibera, quam scit amnis aurifer Tagus.
nunc Galliae timetur et Britanniae.
quid hunc malum fouetis? aut quid hic potest
nisi uncta deuorare patrimonia?
eone nomine, urbis o piissimi,
socer generque, perdidistis omnia?

---

vv. 18-19 *praeda Pontica... tertia Hibera... aurifer Tagus*: Mamurra había participado en numerosas campañas, como las guerras contra Mitrídates, rey del Ponto, o la campaña contra los lusitanos en España; el río Tajo era conocido por sus aguas auríferas.

en segundo, el botín del Ponto y, en tercer lugar,
el de Iberia, como lo sabe el aurífero río Tajo.
Ahora le temen Galias y Britanias.
¿Por qué favorecéis a este malvado? ¿O qué puede
hacer este sino devorar ricos patrimonios?
¿En nombre de qué, oh los más piadosos de la ciudad,
suegro y yerno, habéis destruido todo?

---

v. 24 *socer generque*: la hija de Julio César, Julia, se había desposado con S. Pompeyo, para consolidar una alianza política entre ambos, si bien posteriormente se convirtieron en enemigos.

CARMEN 30

Alfene immemor atque unanimis false sodalibus,

iam te nil miseret, dure, tui dulcis amiculi?
iam me prodere, iam non dubitas fallere, perfide?
nec facta impia fallacum hominum caelicolis placent.

quae tu neglegis ac me miserum deseris in malis,
eheu, quid faciant, dic, homines, cuiue habeant fidem?

certe tute iubebas animam tradere, inique, me
inducens in amorem, quasi tuta omnia mi forent.
idem nunc retrahis te ac tua dicta omnia factaque

uentos irrita ferre ac nebulas aerias sinis.
si tu oblitus es, at di meminerunt, meminit Fides,

quae te ut paeniteat postmodo facti faciet tui.

---

v. 1 *Alfene immemor*: podría tratarse de Alfeno Varo, mencionado en el C. 10 y el C. 22; el calificativo «desmemoriado» (*immemor*) en la poesía de Catulo no es meramente «olvidadizo» sino que alude al olvido de amores y afectos, como Teseo en el C. 64, acusado por Ariadna de ser *immemor*.

v. 1 *false*: el poema presenta abundantes términos en «f», y se reiteran formas de *fallere* («engañar») y de *facere* («hacer», «obrar»): *false*, v. 1; *fallere*, v. 3; *facta... fallacum*, v. 4; *faciant... fidem*, v. 6; *forent*, v. 8; *factaque*, v. 9; *ferre*, v. 10; *Fides*, v. 11; *facti faciet*, v. 12.

Carmen 30

Alfeno, desmemoriado y falso para los entrañables
[compañeros,
¿ya no te apiadas, cruel, de tu dulce amiguito?
¿Ya no dudas, pérfido, en traicionarme, ni en engañarme?
Los actos impíos de los hombres falsos no agradan a los
[dioses celestiales.
Pero tú olvidas esto y me dejas mísero en mis males,
Ay, ¿qué podrían hacer los hombres, dime, o en quién
[podrían confiar?
Por cierto me ordenabas entregarte mi alma, perverso,
inclinándome al amor como si todo fuera para mí seguro.
De eso mismo ahora te retractas y dejas que todas tus
[palabras y tus actos,
ya vanos, se los lleven las etéreas nubes y los vientos.
Si tú has olvidado, sin embargo los dioses lo recuerdan,
[lo recuerda la Fidelidad,
que hará que algún día te arrepientas de lo que has hecho.

---

v. 3 *perfide*: significa que no ha sido fiel a sus palabras o promesas, adjetivo aplicado también a Teseo en el C. 64; existen varias similitudes entre este poema y los reclamos de Ariadna a Teseo en el citado poema.

v. 9 *te ac tua dicta omnia factaque*: una expresión similar se encuentra en el C. 76, 8.

v. 10 *uentos irrita ferre ac nebulas aerias sinis*: una imagen similar de inconsistencia de palabras y actos aparece en el C. 70, 3-4.

v. 11 *Fides*: en este caso, se refiere a la divinidad venerada en el Capitolio.

Carmen 31

Paene insularum, Sirmio, insularumque
ocelle, quascumque in liquentibus stagnis
marique uasto fert uterque Neptunus,
quam te libenter quamque laetus inuiso,
uix mi ipse credens Thyniam atque Bithynos
liquisse campos et uidere te in tuto!
o quid solutis est beatius curis,
cum mens onus reponit, ac peregrino
labore fessi uenimus larem ad nostrum
desideratoque acquiescimus lecto?
hoc est quod unum est pro laboribus tantis.
salue, uenusta Sirmio, atque ero gaude
gaudente; uosque, o Lydiae lacus undae,
ridete quidquid est domi cachinnorum!

---

v. 1 *Sirmio*: lago de Garda, cabo de Sirmión.

v. 3 *uterque Neptunus*: uno y otro Neptuno, el de las aguas interiores (lagos, lagunas, estanques) y el del mar.

v. 5 *Thyniam atque Bithynos*: regiones del Asia Menor (Cilicia y Bitinia); véase C. 25.

Carmen 31

Sirmión, perla de ínsulas y penínsulas
a las que en cristalinos lagos
y en el vasto mar uno y otro Neptuno sostiene,
con cuánto gusto, y qué alegre te visito.
¡Apenas creo yo mismo que Tinia y los campos Bitinios
he abandonado y te contemplo en calma!
¿Oh, qué hay más feliz que no tener preocupaciones,
cuando el alma deja su carga y, cansados
del trabajo peregrino, volvemos a nuestro hogar
y reposamos en el deseado lecho?
Esto es lo único y lo mejor por tan grandes trabajos.
Salve, encantadora Sirmión, y alégrate
porque el amo se alegra. Y vosotras, ondas del lago Lidio,
reíd con todas las risas que haya en la casa.

---

v. 7 *beatius*: el elogio de la vida en la tranquilidad provinciana, lejos de la metrópolis, prefigura el motivo tradicional del *beatus ille* («dichoso aquel») horaciano.

v. 13 *Lydiae lacus undae*: Catulo, según los comentaristas, adheriría a la tradición local, según la que los etruscos, habitantes de la zona de los lagos, serían un pueblo originario de Lidia (Asia Menor).

Carmen 32

Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores,
iube ad te ueniam meridiatum.
et si iusseris, illud adiuuato,
nequis liminis obseret tabellam,
neu tibi libeat foras abire,
sed domi maneas paresque nobis
nouem continuas fututiones.
uerum, siquid ages, statim iubeto:
nam pransus iaceo et satur supinus
pertundo tunicamque palliumque.

---

v. 1 *Ipsitilla*: hay variantes del texto en los distintos manuscritos; en



Carmen 33

O furum optime balneariorum
Vibenni pater et cinaede fili
(nam dextra pater inquinatiore,
culo filius est voraciore),
cur non exilium malasque in oras
itis, quandoquidem patris rapinae
notae sunt populo, et nates pilosas,
fili, non potes asse uenditare?

---

v. 2 *Vibenni pater*: única mención de estos personajes.

Carmen 32

Por favor, mi dulce Ipsitila,
mis delicias, mis encantos,
ordéname que vaya a hacer la siesta contigo,
y si lo ordenas, ayúdame con esto:
que nadie cierre la hoja de la puerta
ni quieras irte afuera;
quédate en tu casa y prepárate
para nueve cogidas seguidas conmigo.
Por cierto, si vas a hacer algo, ordénamelo de inmediato,
pues después del almuerzo estoy acostado boca arriba
y, satisfecho, perforo la túnica y el manto.

---

general se repone un nombre propio de mujer (Ipsitilla, Ipsithilla, Hypsithilla, Ipsililla, Ipsimilla) aunque el manuscrito *O* presenta *ipsi illa.*



Carmen 33

Oh, el mejor de los ladrones de los baños,
Vibenio padre e hijo maricón
(pues si el padre tiene la diestra más sucia,
el hijo tiene el culo más voraz),
¿por qué no marcháis al exilio hacia costas malditas,
puesto que las rapiñas del padre
son conocidas por todo el pueblo, y tus nalgas peludas,
hijo, no puedes vender ni en un centavo?

Carmen 34

Dianae sumus in fide
puellae et pueri integri:
Dianam pueri integri
puellaeque canamus.

o Latonia, maximi
magna progenies Iouis,
quam mater prope Deliam
deposiuit oliuam,

montium domina ut fores
siluarumque uirentium
saltuumque reconditorum
amniumque sonantum:

tu Lucina dolentibus
Iuno dicta puerperis,
tu potens Triuia et notho es
dicta lumine Luna.

---

v. 1 *Dianae sumus in fide*: el poema se conoce como «Himno a Diana»; se presenta como un canto coral celebratorio en honor de Diana, la diosa virgen, hija de Júpiter y Latona (o Leto).

v. 2 *puellae et pueri integri*: la masa coral está formada por muchachos castos y doncellas, devotos correspondientemente de la diosa virgen.

v. 5 *Latonia*: hija de Latona; Latona dio a luz en Delos, al pie de un olivo (*Deliam... oliuam*, vv. 7-8), a Apolo y Diana.

Carmen 34

Estamos bajo la protección de Diana,
doncellas y muchachos castos:
a Diana, muchachos castos
y doncellas, cantemos.



Oh hija de Latona, gran progenie
del supremo Júpiter,
a quien la madre junto al olivo de Delos
dio a luz,



para que fueras señora de los montes
y de los verdecientes bosques
y de las recónditas florestas
y de las corrientes sonoras:



tú eres llamada Lucina
Juno por las dolientes parturientas,
tú eres llamada poderosa Trivia,
y Luna por la luz que reflejas.



---

v. 9 ***montium domina***: Diana es, como cazadora, señora de los montes y los bosques.

vv. 13-14 ***Lucina... Iuno***: como Lucina Juno, la diosa protege los partos de los animales salvajes, por lo que se produce un desplazamiento hacia las uniones y los nacimientos humanos, que se ponen también bajo su protección.

v. 15 *Triuia*: Diana es diosa de «tres vías» y Horacio (*Od.* III, 22,

tu cursu, dea, menstruo
metiens iter annuum,
rustica agricolae bonis
tecta frugibus exples.

sis quocumque tibi placet
sancta nomine, Romulique,
antique ut solita es, bona
sospites ope gentem.

---

4) la llama «diosa de tres aspectos» (*triformis*); se la veneraba en las encrucijadas bajo sus aspectos de Selene, Diana y Hécate y se la ha relacionado también con las fases de la luna.

v. 16 *Luna*: la luna llena es Selene, una de las manifestaciones de Diana, y ya desde la antigüedad griega era reconocida por su «luz prestada»; la también llamada «Luna negra» (luna nueva) se asocia a Hécate, la divinidad infernal.

Tú, diosa, con tu curso mensual
midiendo el ciclo del año,
las rústicas moradas del campesino
llenas de buenos frutos.

Sé venerada con cualquier nombre
que te agrade, y al pueblo de Rómulo,
como solías hacerlo antiguamente,
protege con tu bondadoso auxilio.

---

v. 17 *cursu, dea, menstruo*: la Luna divide el año en meses, organizando y protegiendo las tareas agrícolas.

vv. 21-22 *quocumque tibi placet... nomine*: se trata de una fórmula habitual en la invocación de una deidad bajo sus distintos nombres y aspectos de su protección; en la contingencia de no celebrar a la divinidad en todas sus advocaciones o de ignorar cuál de estos aspectos le agrada más, el coro expresa su devoción hacia la diosa incluyendo todos los nombres posibles mediante la fórmula «con cualquier nombre que te agrade», que salva toda posible omisión por parte de los suplicantes.

Carmen 35

Poetae tenero, meo sodali,
uelim Caecilio, papyre, dicas
Veronam ueniat, Novi relinquens
Comi moenia Lariumque litus:
nam quasdam uolo cogitationes
amici accipiat sui tuique.
quare, si sapiet, uiam uorabit,
quamuis candida milies puella
euntem reuocet, manusque collo
ambas iniciens roget morari,
quae nunc, si mihi uera nuntiantur,
illum deperit impotente amore.
nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam.
ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior: est enim uenuste
Magna Caecilio incohata Mater.

---

vv. 1-2 *Poetae tenero, ... Caecilio*: Cecilio es llamado «poeta tierno» ya que escribiría poesía amatoria, «género liviano» o «leve» (*genus leue*), en oposición al «género duro» (*durum genus*) de la poesía épica o narrativa.

v. 4 *Comi moenia Lariumque litus*: el poeta llama a Cecilio para que vaya a Verona y abandone Como, a orillas del Lago Lario (*lacus Larius*, actualmente el lago de Como), llamada por César (59 a. C.) «Como la Nueva» (*Novum Comum*) al establecer allí una colonia romana.

vv. 13-14 *legit incohatam Dindymi dominam*: referencia a un poema compuesto por Cecilio y que la joven ha leído (*legit*) aunque se trate posiblemente solo del comienzo (*incohatam*), o de una primera versión; el monte Díndimo y la ciudad de Pessino en Frigia eran el centro del culto a Cibeles, «señora del Díndimo», introducido en Roma en el 204 a. C. durante la Segunda Guerra Púnica y fue consagrada la

Carmen 35

Al poeta tierno, a mi compañero
Cecilio querría, papiro, que le digas
que venga a Verona, abandonando las murallas
de la Nueva Como y la costa laria,
pues quiero que ciertas ideas
de un amigo suyo y mío escuche.
Porque, al saberlo, devorará el camino,
aunque una deslumbrante muchacha mil veces
lo llame al partir y, echando ambas manos
al cuello, le ruegue que se quede,
la que ahora, si me han contado la verdad,
por él muere de desbordante amor.
Pues, desde que leyó el poema comenzado
a la señora del Díndimo, desde entonces un fuego
le devora a la pobrecita las entrañas.
Te perdono, muchacha más docta
que la musa sáfica: sin duda bellamente ha sido
comenzada la Gran Madre por Cecilio.

Piedra Negra, que representaba a Cibeles, en el Palatino, siguiendo los oráculos sibilinos. Catulo ofrece una versión del mito de Cibeles (véase C. 63).

vv. 16-17 *Sapphica puella musa doctior*: el apelativo «muchacha más docta que la musa sáfica» implica una elegante aunque insidiosa humorada dirigida al amigo; la joven es no meramente *docta* (culta, versada en poesía), sino «más docta» que Safo –la refinada poeta griega (véanse C. 11 y C. 51)–, y su exquisita sensibilidad poética la lleva a desfallecer de pasión después de haber leído el poema de su amante; con esta hipérbole, el poeta insinúa que Cecilio se dedica a su amada, que lo retiene a su lado, y no se ocupa de trabajar en el prometedor poema.

v. 18 *Magna... incohata Mater*: se reitera el adjetivo «comenzada», como en v. 13, en una nueva referencia al poema comenzado pero no terminado; Cibeles es venerada como «Gran Madre».

Carmen 36

Annales Volusi, cacata charta,
uotum soluite pro mea puella:
nam sanctae Veneri Cupidinique
uouit, si sibi restitutus essem
desissemque truces uibrare iambos,
electissima pessimi poetae
scripta tardipedi deo daturam
infelicibus ustulanda lignis.
Et hoc pessima se puella uidit
iocose ac lepide uouere diuis.
nunc, o caeruleo creata ponto,
quae sanctum Idalium Uriosque apertos,
quaeque Ancona Cnidumque harundinosam
colis, quaeque Amathunta, quaeque Golgos,
quaeque Durrachium, Hadriae tabernam,
acceptum face redditumque uotum,
si non illepidum neque inuenustum est.
at uos interea uenite in ignem,
pleni ruris et inficetiarum
annales Volusi, cacata charta!

---

v. 1 *Annales Volusi*: Volusio se menciona también en el C. 95 con la misma obra, «Anales» (*Volusi annales* C. 95, 7), y con similar desprecio por su «rusticidad y torpeza», semejante a la de Sufeno (C. 22). Los Anales eran composiciones épicas que organizaban el relato siguiendo la secuencia de los años (*annales* < *annus*: «año»); los más famosos son los *Annales* de Ennio, que narran la historia de Roma desde sus orígenes míticos y de los que se conservan solo fragmentos.

v. 5 *truces... iambos*: «feroces yambos», es decir, poemas de sátira mordaz.

v. 7 *tardipedi deo*: el dios Vulcano, de paso lento por su renguera.

v. 11 *o caeruleo creata ponto*: invocación a Venus, nacida del mar, con mención de sus santuarios más importantes.

Carmen 36

Anales de Volusio, papeles cagados,
cumplid el voto de mi amada:
pues a la santa Venus y a Cupido
les has prometido que, si yo a ella regresaba
y dejaba de atacarla con mis feroces yambos,
los más selectos escritos del peor poeta
daría ella al dios de paso lento
para que fueran quemados por los secos leños.
Y la perversa niña ha visto
que era gracioso y divertido prometerlo a los dioses.
Ahora, oh nacida del mar azul,
que habitas el sagrado Idalio y los llanos Urios,
y Ancona y Cnido, rica en cañas,
y Amatunte y Golgos
y Durraquio, taberna del Adriático,
da por grato y cumplido el voto,
si no es desagradable ni grosero.
¡Y vosotros, mientras tanto, venid al fuego,
colmados de rusticidad y de torpezas
Anales de Volusio, papeles cagados!

---

v. 15 *Durrachium, Hadriae tabernam*: Durraquio (actualmente Durazzo) es un puerto sobre la costa iliria del Adriático, frente a Brindisi, lugar de paso para el abundante comercio entre Italia y Grecia en el que se detenían periódicamente los viajeros haciendo un alto en la travesía, también para descansar y divertirse; de ahí que Catulo la llame «taberna del Adriático».

v. 17 *si non illepidum neque inuenustum*: la misma lítote que en el C. 10, 3, con los valores urbanos de la gracia y del encanto; en este caso, Catulo los refiere al burlesco voto hecho por la amada a Venus y Cupido (v. 3), que él mismo cumple en dos sentidos superpuestos: quemando los *Anales* de Volusio y componiendo un poema «no desagradable», que se opone a los versos de Volusio, llenos de rusticidad y torpeza (*pleni ruris et inficetiarum*, v. 19).

Carmen 37

Salax taberna uosque contubernales,
a pilleatis nona fratribus pila,

solis putatis esse mentulas uobis,
solis licere, quidquid est puellarum,
confutuere et putare ceteros hircos?
an, continenter quod sedetis insulsi
centum an ducenti, non putatis ausurum
me una ducentos irrumare sessores?
atqui putate: namque totius uobis
frontem tabernae sopionibus scribam.
puella nam mi, quae meo sinu fugit,
amata tantum quantum amabitur nulla,
pro qua mihi sunt magna bella pugnata,
consedit istic. hanc boni beatique
omnes amatis, et quidem, quod indignum est,
omnes pusilli et semitarii moechi;
tu praeter omnes une de capillatis,
cuniculosae Celtiberiae fili,
Egnati, opaca quem bonum facit barba
et dens Hibera defricatus urina.

---

v. 1 *Salax taberna uosque contubernales*: el poeta se dirige a la taberna y sus parroquianos en un extenso y obsceno insulto, desafiándolos con su potente virilidad y tratándolos de maricas.

v. 11 *puella nam*: en la segunda mitad del poema aparece la causa de la ira y los insultos, pues la amada lo ha abandonado y se divierte en la taberna.

CARMEN 37

Indecente taberna y vosotros, sus compañeros,
que estáis junto a la novena columna después de los
[hermanos del gorro frigio,
¿pensáis que vosotros solos tenéis vergas,
que para vosotros solos es lícito a cuantas muchachas haya
coger y considerar a los demás cabrones?
¿Acaso, porque os sentáis amontonados como idiotas
de a cien o de a doscientos, no pensáis que me atrevería
a ensartar doscientos clientes de una vez?
Pero pensadlo, pues de toda la taberna
os escribiré la fachada con vergas.
Pues mi muchacha, que huye de mi regazo,
amada por mí tanto como ninguna otra será amada,
por la que he luchado grandes guerras,
se sienta allí. Bondadosos y felices,
la amáis todos, y ciertamente, lo que es indigno,
sois pusilánimes y putañeros de callejón.
Y, antes que todos, tú, modelo de los cabelludos,
hijo de la conejera Celtiberia,
Ignacio, a quien favorece la espesa barba
y el diente frotado con pis ibérico.

---

v. 12 *amata tantum quantum amabitur nulla*: con una ligera variante, se repite el verso del C. 8, 5, y en ambos casos se refiere a Lesbia.

v. 17 *tu praeter*: el poeta cambia de dedicatario y se dirige a Ignacio (*Eganti*, v. 19), según se dice, amante favorito de Lesbia (véase C. 39).

v. 20 *dens Hibera defricatus urina*: la referencia a los dientes, cepillados con orina para darles brillo, asocia este personaje con el del C. 39; la referencia a Iberia hace suponer que Ignacio era de familia ibérica o había vivido mucho tiempo allí.

Carmen 38

Male est, Cornifici, tuo Catullo,
male est, me hercule, et laboriose,
et magis magis in dies et horas.
quem tu, quod minimum facillimumque est,
qua solatus es allocutione?
irascor tibi. sic tuos amores?
paulum quidlibet allocutionis,
maestius lacrimis Simonideis!

---

v. 1 *Cornifici*: podría tratarse de Quinto Cornificio, a quien Ovidio menciona junto con Calvo, Cinna y el mismo Catulo (*Trist.* 2, 435-436); se conservan tres versos incompletos, uno de ellos correspondiente a un poema narrativo («epilio») sobre Glauco.

v. 1 *tuo Catullo*: Catulo recurre al juego de personas gramaticales, que

CARMEN 38

Todo está mal, Cornificio, para tu Catulo,
mal, por Hércules, y es pesaroso,
más y más al paso de los días y las horas.
¿Y a este tú, puesto que es tan sencillo y fácil,
con qué palabras has consolado?
Estoy enojado contigo. ¿Así atiendes tus amores?
¡Lo que sea, apenas una palabra,
más desdichada que las lágrimas de Simónides!

---

habitualmente ocurren en composiciones que presentan situaciones de alta emotividad; en el poema hay una primera persona (*ego*-Catulo), una segunda persona (Cornificio) y una tercera persona («tu Catulo») que se establece como dato objetivo para subrayar la gravedad del caso.

v. 8 *Simonideis*: se refiere al poeta griego Simónides de Ceos (siglo VI-V a. C.), famoso por sus poemas de dolor y lamento.

CARMEN 39

Egnatius, quod candidos habet dentes,
renidet usque quaque. si ad rei uentum est
subsellium, cum orator excitat fletum,

renidet ille. si ad pii rogum fili
lugetur, orba cum flet unicum mater,

renidet ille. quidquid est, ubicumque est,
quodcumque agit, renidet. hunc habet morbum,
neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum.
quare monendum est te mihi, bone Egnati.
si urbanus esses aut Sabinus aut Tiburs
aut pinguis Umber aut obesus Etruscus
aut Lanuvinus ater atque dentatus
aut Transpadanus, ut meos quoque attingam,
aut quilibet, qui puriter lauit dentes,
tamen renidere usque quaque te nollem:

nam risu inepto res ineptior nulla est.
nunc Celtiber es: Celtiberia in terra,
quod quisque minxit, hoc sibi solet mane
dentem atque russam defricare gingiuam,
ut, quo iste uester expolitior dens est,

hoc te amplius bibisse praedicet loti.

---

v. 8 *neque elegantem, ut arbitror, neque urbanum*: nada de lo que hace Ignacio, mostrando continuamente su dentadura, es «urbano», es decir, elegante, refinado y encantador.

v. 10 *si urbanus esses*: «si fueras urbano», como modo irreal, tácitamente implica «pero no lo eres»; el poeta recurre a la ambigüedad del calificativo «urbano» (*urbanus*), que enlaza con el v. 8, significando algo similar («si fueras encantador y refinado»), pero en el nuevo contexto equivale a «romano» (de la urbe por excelencia –véase C. 68–) dada la

Carmen 39

Ignacio, porque tiene blancos los dientes,
se ríe sin cesar de cualquier cosa. Si se ha acercado
al banquillo de los acusados, cuando el orador excita al [llanto,
él se ríe. Si junto a la pira de un hijo piadoso
se gime, cuando llora a su único hijo la desamparada [madre,
él se ríe. Por cualquier cosa que sea, donde quiera que sea,
cualquier cosa que se haga, se ríe. Tiene esta enfermedad,
ni elegante, según creo, ni decorosa.
Por eso yo debo advertirte, buen Ignacio.
Si fueras de esta ciudad o sabino o tiburtino
o robusto umbro o etrusco obeso
o lanuvio moreno y de buena dentadura
o traspadano, para mencionar también a los míos,
o cualquiera que prolijamente se lave los dientes,
no obstante te hubiera prohibido que sin cesar te rieras [de cualquier cosa:
pues nada es más estúpido que una risa estúpida.
Pues bien, eres celtíbero: en la tierra celtíbera,
lo que alguien ha meado, esto suele refregarse
por los dientes y la enrojecida encía,
de modo que proclama que ese limpiador vuestro de [dientes,
esto tú has bebido en abundancia.

---

secuencia de gentilicios que lo siguen (sabino, tiburtino, umbro, etc.); Catulo es, también, un provinciano en Roma, pero la «urbanidad» puede hallarse en las provincias itálicas.

v. 17 ***Celtiber es***: el dato coincide con el C. 37, 18; Ignacio proviene de la región central de España, donde se mezclaron íberos y celtas.

v. 19 ***dentem... defricare***: igualmente se reitera lo dicho en C. 37, 20; Ignacio luce sus dientes brillantes pues, según el poeta, los frota con orina.

Carmen 40

Quaenam te mala mens, miselle Rauide,
agit praecipitem in meos iambos?
quis deus tibi non bene aduocatus
uecordem parat excitare rixam?
an ut peruenias in ora uulgi?
quid uis? qualibet esse notus optas?
eris, quandoquidem meos amores
cum longa uoluisti amare poena.

v. 1 *Rauide*: única mención de este rival.



Carmen 41

Ameana puella defututa
tota milia me decem poposcit,
ista turpiculo puella naso,
decoctoris amica Formiani.
propinqui, quibus est puella curae,
amicos medicosque conuocate:
non est sana puella, nec rogare,
qualis sit, solet aes imaginosum.

v. 1 *Ameana*: a Ameana se le dedican los poemas 41, 43 y posiblemente el C. 42; es la amiga de Mamurra, el malversador de Formias, y Catulo la ataca en su aspecto físico marcando la fealdad de su rostro, y en su aspecto moral presentándola como una prostituta que, por ser amante de un poderoso y suponerse hermosa, cobra un precio desatinadamente alto por sus favores.

Carmen 40

¿Qué locura, pobrecito Rávido,
te tira de cabeza contra mis yambos?
¿Qué dios no bien por ti invocado
te dispone para una riña insensata?
¿Acaso para que estés en boca del vulgo?
¿Qué quieres? ¿Deseas hacerte famoso como sea?
Lo serás, puesto que a mis amores
has querido amar con un largo castigo.



Carmen 41

Ameana, la muchacha cogida por todos,
me pide diez mil sestercios todos juntos,
esa muchacha de nariz tan fea,
amiga del malversador de Formias.
Parientes, que estáis al cuidado de la muchacha,
haced venir a médicos y amigos:
no está sana la chica, ni suele
preguntar cómo es al espejo.

---

v. 1 *puella*: la palabra se repite cuatro veces, una en cada verso impar.

v. 4 *Formiani*: Formias es un pueblo de los volscos, a orillas del Mar Tirreno (actualmente Mola di Gaeta).

v. 8 *qualis sit, solet aes imaginosum*: se trata de un verso muy corrupto, que ha dado lugar a diversas lecturas; optamos por la mayormente aceptada.

Carmen 42

Adeste, hendecasyllabi, quot estis
omnes, undique, quotquot estis omnes.
iocum me putat esse moecha turpis,
et negat mihi nostra reddituram
pugillaria, si pati potestis.
persequamur eam et reflagitemus.
quae sit, quaeritis? illa, quam uidetis
turpe incedere, mimice ac moleste
ridentem catuli ore Gallicani.
circumsistite eam, et reflagitate:
«moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!».
non assis facit? o lutum, lupanar,
aut si perditius potest quid esse!
sed non est tamen hoc satis putandum.
quod si non aliud potest, ruborem
ferreo canis exprimamus ore.
conclamate iterum altiore uoce:

---

v. 1 *Adeste, hendecasyllabi*: el poeta convoca a sus propios versos (endecasílabos) para acosar con insultos a la mujer que retiene las tablillas con sus poemas y se niega a devolvérselos; los endecasílabos constituyen una especie de cortejo furioso, semejante a una jauría, al que el poeta guía y acompaña, valiéndose del pasaje alternado entre la segunda persona plural en la que se dirige a los endecasílabos y las formas exhortativas en primera persona plural («persigámosla y reclamemos» –*persequamur eam, et reflagitemus*, v. 6–).

v. 3 *moecha turpis*: no aparece el nombre de la mujer, sino la designación injuriosa; *moecha* significa «adúltera» pero en su uso vulgar equivale a «prostituta» («puta»), intensificada por el adjetivo *turpis* («fea», «infame», «grosera»). Acerca de quién sea la dedicataria del poema hay dos hipótesis contrarias, ambas sustentables, que solo la convicción

Carmen 42

Venid, endecasílabos, todos cuantos seáis,
de aquí y de allá, todos cuantos seáis.
Esta infame puta me ha tomado en broma,
y dice que si lo toleráis,
no me devolverá mis tablillas.
Persigámosla y reclamemos.
¿Preguntáis quién es? Aquella que visteis
caminar indecentemente, que, de manera desagradable
y como payaso, ríe con una boca de perro gálico.
Rodeadla y reclamad:
«¡puta inmunda, devuelve las tablillas,
devuelve, inmunda puta, las tablillas!».
¿No te importa un bledo? ¡Oh basura, mierda,
o si hay algo que pueda ser más inmundo!
Pero no hay que pensar que esto sea suficiente.
Si no se puede más que esto,
hagamos ruborizar esa férrea cara de perra.
Gritad de nuevo con voz más fuerte:

---

personal del lector podrá decidir: se trata o no se trata de Lesbia, y en este último caso se trataría de Ameana, constituyendo un ciclo de tres poemas (C. 41, 42 y 43).

v. 8 *turpe incedere*: la mujer se caracteriza por dos rasgos: su forma de caminar y su risa; la forma de caminar femenina, incluso hasta entrado el siglo XX, ha estado asociada con la condición moral y social de la mujer, al igual que su vestimenta; su gesticulación, propia de una actriz de mimo, y su forma de reír, como un perro galo de caza –en general identificado con el galgo–, trazan con pocos datos un cuadro completo, según el principio catuliano del *multum pauco*, el decir «mucho con poco» de raíz calimaquea; la mujer reúne fealdad física, moral y social.

v. 11 *codicillos*: tablitas de madera enceradas en las que se hacían anotaciones ocasionales y escritos cortos.

«moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!».
sed nil proficimus, nihil mouetur.
mutanda est ratio modusque uobis,
siquid proficere amplius potestis,
«pudica et proba, redde codicillos!».

---

v. 22 *mutanda est ratio modusque uobis*: dirigiéndose nuevamente a los



Carmen 43

Salue, nec minimo puella naso
nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiani.
ten prouincia narrat esse bellam?
tecum Lesbia nostra comparatur?
o saeclum insipiens et inficetum!

---

v. 5 *decoctoris amica Formiani*: se dirige a la misma Ameana del C. 41, caracterizada como «amiga del malversador de Formias» (véase C. 41, 4), que se presenta a través de negaciones encadenadas que reiteran su fealdad y mal gusto; el detalle de la nariz grande, de la

«¡puta inmunda, devuelve las tablillas,
devuelve, inmunda puta, las tablillas!».
Pero nada conseguimos, nada la inmuta.
Debéis cambiar el método y el tono,
y conseguir algo más quizás se pueda:
«¡casta y honrada, devuelve las tablillas!».

---

endecasílabos, el poeta recomienda cambiar la estrategia y reemplazar el insulto por el sarcasmo del elogio.



Carmen 43

Salve, muchacha que no tienes ni nariz pequeña,
ni bello pie, ni ojitos negros,
ni largos dedos, ni boca sobria,
ni por cierto lengua demasiado elegante,
amiga del malversador de Formias.
¿La provincia dice que eres bella?
¿Te comparan con nuestra Lesbia?
¡Oh siglo ignorante y estúpido!

---

boca grotesca y de la vulgaridad en lo que dice y hace recuerdan a la mujer del C. 42.

v. 6 *ten prouincia narrat esse bellam?*: el poeta contrapone el juicio general de la provincia a su propio juicio urbano y refinado acerca de la belleza femenina; véase C. 86.

Carmen 44

O funde noster seu Sabine seu Tiburs
nam te esse Tiburtem autumant, quibus non est
cordi Catullum laedere; at quibus cordi est,
quouis Sabinum pignore esse contendunt
sed seu Sabine siue uerius Tiburs,
fui libenter in tua suburbana
uilla malamque pectore expuli tussim,
non immerenti quam mihi meus uenter,
dum sumptuosas appeto, dedit, cenas.
nam, Sestianus dum volo esse conuiua,
orationem in Antium petitorem
plenam ueneni et pestilentiae legi.
hic me grauedo frigida et frequens tussis
quassauit usque dum in tuum sinum fugi
et me recuraui otioque et urtica.
quare refectus maximas tibi grates
ago, meum quod non es ulta peccatum.
nec deprecor iam, si nefaria scripta
Sesti recepso, quin grauedinem et tussim
non mi, sed ipsi Sestio ferat frigus,
qui tunc uocat me, cum malum librum fecit.

---

v. 1 *O funde noster seu Sabine seu Tiburs*: todo el poema se dirige a su finca de Tíbur, al norte del *Latium* (Lacio), que resultaría extenderse en el *ager Sabinus*, el campo sabino limítrofe, para agradecerle el amparo en su enfermedad y la restitución de la salud; el giro humorístico se encuentra en la segunda parte del poema, donde se explica la causa de tal enfermedad.

v. 7 *malamque pectore expuli tussim*: el poeta ha enfermado del pecho y tiene tos, pero el culpable es su estómago (*meus uenter*, v. 8) pues el deseo de banquetes opulentos (*sumptuosas... cenas*, v. 9) en lo de Sestio

Carmen 44

Oh finca mía, ya sabina, ya tiburtina,
pues consideran que eres tiburtina los que no desean
herir a Catulo; pero los que lo desean,
apuestan cualquier cosa a que eres sabina,
pero, seas sabina o, lo que es más cierto, tiburtina,
estuve a gusto en tu villa suburbana
y expulsé de mi pecho una tos helada
que, no inmerecidamente, mi vientre
me dio por apetecer suntuosas cenas.
Pues, como quería estar en los banquetes de Sestio,
leí un discurso en contra del candidato Antio
lleno de veneno y pestilencia.
Entonces, un pasmoso resfrío y una tos imparable
me sacudieron hasta que huí a tu regazo
y me he curado con descanso y con ortiga.
Por eso, ya recuperado, te doy inmensas gracias,
pues no has castigado mi culpa.
Y ya no imploro, si los nefastos escritos
de Sestio vuelvo a recibir, que no me traiga resfrío y tos,
sino que el frío le vaya al mismo Sestio,
que solo me llama cuando ha hecho un libro malo.

---

lo ha obligado a leer el discurso malsano, escrito por el anfitrión en contra de un candidato.

v. 13 *frigida*: se construye la broma con el juego semántico de *frigus*: Catulo sufre un resfrío –nótese que la palabra castellana conserva la raíz de «frío»– provocado por el frío del discurso de Sestio; *frigus* (v. 20) es un tecnicismo para designar un discurso ampuloso y afectado de contenido anodino.

v. 15 *otioque et urtica*: para el resfrío y la tos se recomendaba el reposo y la infusión de ortigas.

Carmen 45

Acmen Septimius, suos amores,
tenens in gremio «mea», inquit, «Acme,
ni te perdite amo atque amare porro
omnes sum assidue paratus annos,
quantum qui pote plurimum perire,
solus in Libya Indiaque tosta
caesio ueniam obuius leoni».
hoc ut dixit, Amor, sinistra ut ante,
dextra sternuit approbationem.
at Acme leuiter caput reflectens
et dulcis pueri ebrios ocellos
illo purpureo ore sauiata,
«sic», inquit, «mea uita, Septimille,
huic uni domino usque seruiamus,
ut multo mihi maior acriorque
ignis mollibus ardet in medullis».
hoc ut dixit, Amor, sinistra, ut ante
dextra, sternuit approbationem.
nunc ab auspicio bono profecti
mutuis animis amant amantur:
unam Septimius misellus Acmen
mauult quam Syrias Britanniasque;
uno in Septimio fidelis Acme
facit delicias libidinesque.
quis ullos homines beatiores
uidit, quis Venerem auspicatiorem?

---

v. 1 *Acmen Septimius*: se presenta una escena de amor entre un romano, Septimio, y una mujer de nombre griego, Acme, característico de las cortesanas, configurando un cuadro típico de pasión amorosa.

vv. 8-9 *Amor, sinistra... approbationem*: estos versos se repiten más adelante (v. 17-18), cerrando en ambos casos la declaración amorosa de cada amante, que rubrica el estornudo del dios Amor o Cupido; el

Carmen 45

Septimio, teniendo a Acme, su amor,
en el regazo, «Acme mía», dice,
«si no te amo perdidamente y a amarte
sin cesar no estoy dispuesto para siempre,
lo más perdidamente que sea posible,
quede solo en Libia y en la India
frente a un león de ojos azules».
Cuando dijo esto, Amor, como antes a la izquierda,
estornudó en señal de aprobación a la derecha.
Pero Acme, inclinando levemente la cabeza,
y una vez que los ojitos ebrios
de aquel dulce muchacho besó con roja boca,
«así», dice, «mi vida, Septimito,
sirvamos siempre a este solo señor,
pues un fuego más grande y penetrante
arde en mis tiernas entrañas».
Cuando dijo esto, Amor estornudó a la izquierda,
como antes a la derecha, en señal de aprobación.
Ahora, llevados por un buen auspicio,
aman y son amados con mutuo amor:
el pobrecito Septimio solo a Acme quiere
más que a Sirias y Britanias;
la fiel Acme solo de Septimio
hace el placer y las delicias.
¿Quién ha visto seres más dichosos,
quién una Venus más auspiciosa?

---

estornudo era considerado un buen augurio por griegos y romanos.

v. 21 *Septimius misellus*: Septimio es «pobrecito», con el mismo sentido de «digno de lástima», «desdichado» que en castellano, pese a estar junto a su amada con felices auspicios y ser plenamente correspondido, porque el padecimiento es la situación básica de todo enamorado, condición central en la poesía elegíaca de la siguiente generación.

Carmen 46

Iam uer egelidos refert tepores,
iam caeli furor aequinoctialis
iucundis Zephyri silescit auris.
linquantur Phrygii, Catulle, campi
Nicaeaeque ager uber aestuosae:
ad claras Asiae uolemus urbes.
iam mens praetrepidans auet uagari,
iam laeti studio pedes uigescunt.
o dulces comitum ualete coetus,
longe quos simul a domo profectos
diuersae uarie uiae reportant!

v. 2 *furor aequinoctialis*: el equinoccio de primavera es aún frío, con tormentas y nevadas.

v. 3 *Zephyri*: el Céfiro o Favonio es un viento cálido primaveral del oeste.

v. 4 *Phrygii, Catulle, campi*: Catulo se ubica en los campos frigios, esto es, Bitinia, y en Niçea, una de las más importantes ciudades de la región, posiblemente coincidente con el viaje mencionado en otros poemas



Carmen 47

Porci et Socration, duae sinistrae
Pisonis, scabies famesque mundi,
uos Veraniolo meo et Fabullo
uerpus praeposuit Priapus ille?
uos conuiuia lauta sumptuose
de die facitis, mei sodales
quaerunt in triuio uocationes?

v. 1-2 *Porci et Socration, duae sinistrae / Pisonis*: la situación es semejante a la que se presenta en el C. 28, y se reiteran también los nombre de Veranio y Fabulo; la expresión «mano derecha de», como también actualmente se usa en nuestro idioma, designa a un estrecho colaborador en tareas o

CARMEN 46

Ya la primavera trae de nuevo sus suaves tibiezas,
ya la furia del cielo equinoccial
con los alegres soplos del Céfiro se acalla.
Queden abandonados, Catulo, las llanuras frigias
y el fértil campo de la tórrida Nicea:
volemos a las ilustres ciudades de Asia.
Ya anhela vagar el alma temblorosa,
ya por el deseo los gozosos pies se fortalecen.
¡Adiós, oh dulce compañía de los amigos;
salidos al mismo tiempo lejos de nuestra tierra,
los distintos caminos vuelven a reunirnos!

(véanse C. 4, C. 10, etc.); el dedicatario principal es el propio poeta y esto produce un clima de intimidad y reflexión muy característico de Catulo.

v. 9 *o dulces comitum... coetus*: se dirige a los que, como él mismo, han viajado con Memio (57-56 a. C.) a Bitinia y se disponen a regresar por diversos medios y caminos; el poeta se dispone a viajar por Asia Menor (*ad claras Asiae uolemus urbes*, v. 6), tal vez en relación con la visita a la tumba del hermano en Troya (C. 101).



CARMEN 47

Porcio y Socratión, las dos manos izquierdas
de Pisón, sarna y hambre del mundo,
¿a mi Veraniolo y mi Fabulo
os prefirió aquel Príapo circunciso?
¿Espléndidos banquetes, con gran derroche,
vosotros hacéis de día, y mis amigos
buscan invitaciones por las esquinas?

---

funciones, mientras que la «mano izquierda» (*sinistrae*) se refiere a quien secunda acciones delictivas, en especial el hurto o el robo (véase C. 12, 1).

v. 4 *Priapus*: el nombre del dios fálico Príapo se usa aquí como nombre común para aludir a un hombre libidinoso.

Carmen 48

Mellitos oculos tuos, Iuuenti,
siquis me sinat usque basiare,
usque ad milia basiem trecenta,
nec mi umquam uidear satur futurus,
non si densior aridis aristis
sit nostrae seges osculationis.

---

v. 1 *Iuuenti*: Juvencio, el mismo personaje de los poemas 24, 81 y 99.



Carmen 49

Disertissime Romuli nepotum,
quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,
quotque post aliis erunt in annis,
gratias tibi maximas Catullus
agit pessimus omnium poeta,
tanto pessimus omnium poeta,
quanto tu optimus omnium patronus.

---

v. 2 *Marce Tulli*: el dedicatario es Marco Tulio Cicerón; se discute acerca de si el elogio es o no irónico; el elogio final a Cicerón (*optimus... patronus*, v. 7) proviene de Catulo, «el peor de todos los poetas», repetido en vv. 5 y 6, que no puede tomarse literalmente sino como un indicio

Carmen 48

Si tus ojitos de miel, Juvencio,
alguien me permitiera sin cesar besar,
los besaría sin cesar hasta trescientas mil veces,
y nunca me parecería estar satisfecho,
ni aun si más tupida que las espigas maduras
fuera nuestra cosecha de besos.

---

v. 3 *usque ad milia basiem trecenta*: la cuenta de besos enlaza los poemas 5, 7 y 48.



Carmen 49

A ti, el más elocuente de los nietos de Rómulo,
de cuantos son y de cuantos han sido, Marco Tulio,
y de cuantos serán en los años venideros,
inmensas gracias te da Catulo,
el peor de todos los poetas,
tanto el peor de todos los poetas
como tú eres el mejor de todos los abogados.

---

de lectura: es tan falso que Catulo sea el peor de los poetas como que Cicerón sea el mejor de los abogados; también se ha interpretado que la alabanza se inscribe en el contexto del juicio a Celio (*Pro Caelio*), rival del poeta defendido por Cicerón.

CARMEN 50

Hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in tuis tabellis,
ut conuenerat esse delicatos:
scribens uersiculos uterque nostrum
ludebat numero modo hoc modo illoc,
reddens mutua per iocum atque uinum.
atque illinc abii tuo lepore
incensus, Licini, facetiisque,
ut nec me miserum cibus iuuaret,
nec somnus tegeret quiete ocellos,
sed toto, indomitus furore, lecto
uersarer cupiens uidere lucem,
ut tecum loquerer, simulque ut essem.
at defessa labore membra postquam
semimortua lectulo iacebant,
hoc, iucunde, tibi poema feci,
ex quo perspiceres meum dolorem.
nunc audax caue sis, precesque nostras,
oramus, caue despuas, ocelle,
ne poenas Nemesis reposcat a te.
est uemens dea: laedere hanc caueto.

---

v. 1 *Licini*: dedicado a Licinio Calvo, poeta amigo de Catulo, mencionado también en los poemas 14, 53 y 96.

v. 1 *otiosi*: como en el C. 10, 2, el ocio (*otium*) es el estado ideal del poeta neotérico («ocioso» –*otiosus*–) y condición básica de su poesía.

v. 2 *lusimus*: algunas palabras admiten una lectura erótica, como «jugar» (*ludebat*, v. 5).

Carmen 50

Ayer, Licinio, ociosos
jugamos mucho en tus tablillas,
y se había convenido que fuéramos refinados:
escribiendo unos versitos cada uno de nosotros
jugábamos con el metro, ya uno, ya otro,
replicándonos mutuamente entre la risa y el vino.
Y me fui de allí por tu gracia
tan inflamado, Licinio, y por tus encantos,
que ni me gustaba la comida
ni el sueño cubría con su quietud mis ojos,
sino que, desenfrenado por la pasión, en todo el lecho
me revolvía deseando ver la luz
para hablar contigo y para estar juntos.
Pero después de que mis miembros, agotados de fatiga,
se postraron semimuertos en el lecho,
este poema te hice, encanto,
para que mi dolor vieras claramente.
No seas ahora arrogante, y te rogamos
que no desprecies nuestras súplicas, niña de mis ojos,
para que Némesis no reclame tu castigo.
Es una diosa vehemente: cuídate de agraviarla.

---

v. 11 *indomitus furore*: la palabra *furor* significa, en el contexto de la poesía catuliana, pasión erótica; véase C. 64, 54, referido a la pasión de Ariadna por Teseo.

v. 20 *Nemesis*: hija de la Noche según Hesíodo, era la diosa de la justa proporción y del equilibrio natural, que castigaba las transgresiones y la arrogancia, por lo que se le atribuye el castigo y la venganza.

Carmen 51

Ille mi par esse deo uidetur,
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit



dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
.....



lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.



otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

---

v. 1 *Ille mi par esse deo uidetur*: las tres primeras estrofas del poema son una versión libre del poema de Safo (frag., 31 Lobel-Page), mientras que la estrofa final es una continuación de Catulo; el poema reelabora los materiales griegos con una significación completamente distinta del texto sáfico. En general se ha supuesto que «aquel» (*ille*, repetido anafóricamente en el inicio de los versos 1 y 2) es un rival de Catulo que disfruta de la presencia de Lesbia, pero más verosímilmente la crítica ha interpretado que se trata de un desdoblamiento del mismo poeta, teniendo en cuenta lo expresado en la estrofa final.

Carmen 51

Aquel me parece ser igual a un dios,
aquel –si es lícito decirlo– me parece superar a los dioses,
quien sentado sin cesar frente a ti
te contempla y oye



reír dulcemente, lo que, mísero de mí, me arrebata
todos los sentidos: pues desde el momento mismo en que te vi,
Lesbia, nada hay por encima para mí
.....



pero la lengua se paraliza, una tenue llama
fluye por mis miembros, con sonido propio
tintinean mis oídos, con una noche doble
se cubren mis ojos.



El ocio, Catulo, te resulta molesto,
en el ocio te enardeces y en exceso te exaltas:
el ocio ya antes ha destruido a reyes
y a ciudades dichosas.

---

v. 6 *eripit sensus mihi*: en la segunda y la tercera estrofa Catulo describe el arrebato amoroso que le produce la contemplación de Lesbia, equiparada a una diosa, y se mencionan los síntomas físicos del enamoramiento.

v. 13 *otium, Catulle*: la palabra «ocio» se repite tres veces en una estrofa donde el poeta se dirige a sí mismo; se cierra en esta estrofa la ensoñación de los versos anteriores, con su poder de exaltación y destructividad. Con esta estrofa, el poema se convierte en una pieza de persuación amorosa; es poco aceptable, en el contexto de la obra de Catulo, que se trate de una reflexión moralizante.

Carmen 52

Quid est, Catulle? quid moraris emori?
sella in curuli struma Nonius sedet,
per consulatum peierat Vatinius:
quid est, Catulle? quid moraris emori?

v. 2 *struma Nonius*: Nonio y Vatinio serían partidarios de César, a



Carmen 53

Risi nescioquem modo e corona,
qui, cum mirifice Vatiniana
meus crimina Caluus explicasset,
admirans ait haec manusque tollens,
«di magni, salaputium disertum!».

v. 2 *Vatiniana*: se trata de Vatinio, el personaje del C. 52.

Carmen 52

¿Qué pasa, Catulo? ¿Qué esperas para morir?
En la silla curul el oprobioso Nonio se sienta;
por su consulado perjura Vatinio:
¿Qué pasa, Catulo? ¿Qué esperas para morir?

---

quien Catulo generalmente ataca; *struma* puede significar «tumoroso» o indicar un defecto físico, pero también significa «oprobio».



Carmen 53

No sé quién de la reunión me hizo reír el otro día,
el que, como maravillosamente los delitos de Vatinio
mi Calvo hubiera explicado,
dijo admirado y elevando las manos:
«¡Grandes dioses, qué enano elocuente!».

---

v. 3 *Caluus*: Calvo, según Tácito (*Dial.* 21, 2), había pronunciado un memorable discurso en contra de Vatinio.

v. 5 *salaputium*: según fragmentos conservados de Séneca, Calvo era de baja estatura.

Carmen 54

Othonis caput oppido pusillum
Herei rustica semilauta crura,
subtile et leue peditum Libonis,
si non omnia, displicere uellem
tibi et Sufficio, seni recocto:
irascere iterum meis iambis
immerentibus, unice imperator.

v. 1 *Othonis*: los personajes atacados son partidarios de César.

Carmen 54

De Otón la cabeza excesivamente pequeña,
de Hereo las rústicas piernas a medio lavar,
el pedo leve y sutil de Libón,
si no todo, algo de esto, quisiera que te disgustara,
a ti y a Suficio, ese viejo recauchutado:
te encolerizarás otra vez por mis yambos
inocentes, general impar.

---

v. 7 *unice imperator*: se trata de César; Catulo le advierte que no sus yambos sino sus secuaces merecen la ira del general.

Carmen 55

Oramus, si forte non molestum est,
demonstres ubi sint tuae tenebrae.
te in campo quaesiuimus minore,
te in circo, te in omnibus sacellis,
te in templo summi Iouis sacrato.
in Magni simul ambulatione
femellas omnes, amice, prendi;
quas uultu uideo tamen serenas.
«auelte», sic ipse flagitabam,
«Camerium mihi, pessimae puellae!».
«en», inquit quaedam, sinum reducens,
«en hic in roseis latet papillis!».
.....
Comienzo de 58b
non custos si fingar ille Cretum,
non Ladas ego pinnipesue Perseus,
non si Pegaseo ferar uolatu,
non Rhesi niueae citaeque bigae;
adde huc plumipedas uolatilesque,
uentorumque simul require cursum,
quos iunctos, Cameri, mihi dicares:

---

v. 2 *ubi sint tuae tenebrae*: Catulo busca el refugio de su amigo (*amice,* v. 7) Camerio; todo el poema describe esta búsqueda por el circuito romano del placer masculino, suponiendo que el amigo está entregado a amoríos, situación similar a la de Flavio (C. 6).

v. 6 *Magni... ambulatione*: se trata del paseo de Pompeyo el Grande, construido en el año 55 a. C. y frecuentado por prostitutas y cortesanas.

v. 13 Algunos editores reponen *sed te iam ferre Herculi labos est:* («Pero ya tolerarte es un trabajo de Hércules:»).

vv. 14-23 Estos diez versos aparecen en muchos manuscritos a continuación del C. 58 (como 58b) pero en otros se encuentran a continuación del C. 55, 12 o 13, donde parece tener más sentido.

v. 14 *custos... Cretum*: se refiere a Talo, el gigante de bronce hecho por

Carmen 55

Te rogamos, si acaso no es molesto,
que me reveles dónde están tus escondites.
En el Campo Menor te hemos buscado,
en el Circo, en todas las librerías,
en el templo consagrado a Júpiter supremo.
En el paseo de Pompeyo el grande,
a todas las mujerzuelas, amigo, he detenido;
y las veo, sin embargo, serenas de rostro:
«¡Devolvedme» yo mismo así gritaba
«a Camerio, malvadas muchachas!»
«¡Mira», dijo una, desnudando el seno,
«mira, se esconde aquí, en mis rosados pezones!»
.....
no si me transformara en aquel guardián de Creta, Comien de 58b
no si fuera Ladas o Perseo de pies alados,
no si fuera llevado por el vuelo de Pegaso,
ni si tuviera los corceles rápidos y níveos de Reso;
súmale a esto los seres con pies de plumas y los que vuelan,
al mismo tiempo reclama al curso de los vientos,
para que por todos ellos, Camerio, me lo anuncies:

Hefesto (Vulcano) para Minos, rey de Creta, que prodigiosamente se ponía en movimiento y recorría tres veces por día la isla para custodiarla.

v. 15 *Ladas... pinnipesue Perseus*: Ladas es un famoso corredor espartano que murió en el momento de su máxima victoria; se le dedicó una estatua y su nombre era sinónimo de corredor veloz; Perseo cruzó el Oceáno para matar a Medusa gracias a unas sandalias aladas que le proporcionaron las ninfas, según unos autores, o Mercurio, según otros.

v. 16 *Pegaseo... uolatu*: Pegaso, el caballo alado nacido de la sangre de Medusa, se caracteriza por su especial velocidad.

v. 17 *Rhesi*: Reso, rey de Tracia y hermano de Hécuba, acude en auxilio de Troya con sus veloces caballos blancos (véase Homero, *Ilíada* 10, 437-8); la misma noche de su llegada, Odiseo y Diomedes roban los caballos y matan a Reso.

defessus tamen omnibus medullis
et multis languoribus peresus
Fin de 58b essem te mihi, amice, quaeritando.
tanto te in fastu negas, amice?
dic nobis ubi sis futurus, ede
audacter, committe, crede luci.
num te lacteolae tenent puellae?
si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnes:
uerbosa gaudet Venus loquella.
uel, si uis, licet obseres palatum,
dum nostri sis particeps amoris.

v. 30 *uerbosa gaudet Venus loquella*: se reitera la idea del C. 6: el amigo



Carmen 56

O rem ridiculam, Cato, et iocosam,
dignamque auribus et tuo cachinno!
ride, quidquid amas, Cato, Catullum:
res est ridicula et nimis iocosa.
deprendi modo pupulum puellae
trusantem: hunc ego, si placet Dionae,
protelo rigida mea cecidi.

v. 1 *Cato*: se supone dedicado a Valerio Catón, poeta neotérico contemporáneo de Catulo.

v. 6 *Dionae*: Dione aparece aquí como otro nombre de Venus, si bien

pese a todo, agotado hasta la médula,
y consumido por tantas fatigas,
te hubiera seguido, amigo, buscando. Fin de 58b
¿Con tanto desdén te haces negar, amigo?
Dinos dónde vas a estar, sal con audacia,
compañero, muéstrate a la luz.
¿Acaso muchachas blancas como la leche te retienen?
Si retienes la lengua en tu boca cerrada,
desperdiciarás todos los frutos del amor:
Venus se regocija con la charla locuaz.
O, si quieres, es lícito que eches cerrojo al paladar,
siempre y cuando nos hagas partícipes de tu amor.

leal ha de relatar sus aventuras amorosas para que el poeta las cante.



Carmen 56

¡Oh, qué cosa ridícula, Catón, y graciosa
y digna de tus oídos y de tu carcajada!
Ríe, Catón, por todo lo que amas a Catulo:
la cosa es ridícula y extremadamente graciosa.
Hace un rato agarré a un muchachito
forzando a una joven: lo derribé, si agrada a Dione,
de un golpe con mi rígido palo.

era el nombre de su madre, quien la concibió de Júpiter; la Venus romana se asocia tempranamente a la Afrodita griega y sobre su origen hay diversas versiones, una de las más conocidas es la que la hace nacer de la espuma del mar fecundada por el semen de Cronos.

Carmen 57

Pulchre conuenit improbis cinaedis,
Mamurrae pathicoque Caesarique.
nec mirum: maculae pares utrisque,
urbana altera et illa Formiana,
impressae resident nec eluentur:
morbosi pariter, gemelli utrique,
uno in lecticulo erudituli ambo,
non hic quam ille magis uorax adulter,
riuales socii puellularum.
pulchre conuenit improbis cinaedis.

v. 2 *Mamurrae pathicoque Caesarique*: el poema es un concentrado insulto dirigido a César y a su protegido Mamurra.



Carmen 58

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amauit omnes,
nunc in quadriuiis et angiportis
glubit magnanimos Remi nepotes.

v. 1 *Caeli, Lesbia nostra*: si bien se menciona un Celio de Verona en el C. 100, también se ha conjeturado, por el adjetivo «nuestra», que pudiera

Carmen 57

Bien se entienden los infames maricas,
el sorete de Mamurra y César,
y no es sorprendente: similares manchas uno y otro,
estas urbanas y aquellas formianas,
tienen pegadas, y no se pueden limpiar:
igualmente enfermos, uno y otro gemelos,
instruidos ambos en la misma camita,
no más voraz adúltero este que aquel,
rivales y compañeros de las chicas.
Bien se entienden los infames maricas.



Carmen 58

Celio, nuestra Lesbia, la Lesbia aquella,
aquella Lesbia a la que sola Catulo
amó más que a sí mismo y a los suyos todos,
ahora en las esquinas y en los callejones,
se la pela a los magnánimos nietos de Remo.

---

tratarse de M. Celio Rufo, amante de Clodia a quien Cicerón defiende de sus ataques y denuncias en *Pro Caelio* (*Defensa de Celio*).

v. 5 *glubit magnanimos Remi nepotes*: los nietos de Remo son los romanos en general; el verbo *glubit* tiene un significado fuertemente obsceno.

Carmen 59

Bononiensis Rufa Rufulum fellat,
uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis

uidistis ipso rapere de rogo cenam,
cum deuolutum ex igne prosequens panem
ab semiraso tunderetur ustore.

v. 3 *rapere de rogo cenam*: el cuadro de sordidez moral de los primeros versos se completa con el robo de las ofrendas hechas a los Manes (divinidades tutelares de la familia del difunto) en la pira funeraria;



Carmen 60

Num te leaena montibus Libystinis
aut Scylla latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreauit ac taetra,
ut supplicis uocem in nouissimo casu
contemptam haberes, a, nimis fero corde?

v. 2 *Scylla*: véase C. 64, 155-6, donde aparecen las mismas imágenes (la leona y Escila) para expresar la crueldad extrema; en la poesía he-

Carmen 59

Se la chupa a Rufito Rufa la de Bolonia,
la esposa de Menenio a la que muchas veces en los [cementerios
viste robar la cena de la misma pira funeraria,
cuando, al perseguir un pan caído del fuego,
era apaleada por un esclavo semirrapado.

Rufa es apaleada cuando trata de conseguir un pan, situación que remite a la comedia de Plauto.

v. 5 *semiraso... ustore*: la cabeza semirrapada indicaba el castigo que el esclavo había recibido por algún delito; el *ustor* es el esclavo que cuida el fuego de la pira.



Carmen 60

¿Acaso una leona en los montes de Libia
o Escila ladrando desde la parte extrema de las ingles
te parió con un alma tan dura y tenebrosa
que la voz del suplicante, en su más reciente desgracia,
hayas despreciado, ¡ay!, con corazón tan cruel?

---

lenística, Escila es un monstruo con forma de mujer de la cintura para arriba, mientras que su parte inferior está formada por perros feroces.

CARMEN 61

Collis o Heliconii
cultor, Uraniae genus,
qui rapis teneram ad uirum
uirginem, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee,

cinge tempora floribus
suaue olentis amaraci,
flammeum cape laetus, huc,
huc ueni, niueo gerens
luteum pede soccum;

excitusque hilari die,
nuptialia concinens
uoce carmina tinnula,
pelle humum pedibus, manu
pineam quate taedam.

namque Iunia Manlio,
qualis Idalium colens
uenit ad Phrygium Venus

---

vv. 1-2 *Collis o Heliconii / cultor*: por tratarse de un canto de bodas, o epitalamio, se comienza con una invocación al dios que preside la ceremonia nupcial (*Hymen*), hijo de Apolo y de una Musa (Urania en la versión catuliana –*Uraniae genus*, v. 2–), quienes habitan el monte Helicón; el himno clético, esto es, la invocación al dios (vv. 1-45) y su encomio (vv. 46-75) constituyen la primera parte del poema.

vv. 4-5 *o Hymenaee Hymen, / o Hymen Hymenaee*: la invocación al dios se repite como fórmula ritual, a modo de estribillo; el adjetivo derivado *Hymenaeus* («propio de Hymen») se sustantiva con el significado de himeneo.

Carmen 61

Oh habitante del monte Helicón,
hijo de Urania,
que arrebatas para el varón una tierna
virgen, oh Himeneo Himen,
oh Himen Himeneo,

ciñe tus sienes con las flores
de la suavemente perfumada mejorana,
toma alegre el velo rojo, aquí,
ven aquí, trayendo en tu pie de nieve
la bota amarilla;

y excitado por este alegre día,
entonando cantos nupciales
con voz resonante,
golpea la tierra con tus pies, en la mano
agita la antorcha de pino.

Pues Junia viene a Manlio
como la habitante del monte Idalio,
Venus, vino al juez frigio,

v. 8 *flammeum cape*: el dios se presenta ataviado con flores, con un velo anaranjado y botas amarillo-rojizas (*luteum... soccum*, v. 10), atuendo también característico de la novia.

v. 16 *Iunia Manlio*: Junia (o Vinia, según otros manuscritos) Aurunculeya y Manlio Torcuato son los desposandos; este último ha sido relacionado con el dedicatario del C. 68.

v. 18 *ad Phrygium Venus*: referencia al mito de Paris, el juez frigio que debía entregar la manzana a la más bella de las diosas; ante él, Venus se presenta con toda su esplendorosa belleza y es la elegida; la celebración de la belleza de la esposa es un tópico de los cantos nupciales.

iudicem, bona cum bona
nubet alite uirgo,

~

floridis uelut enitens
myrtus Asia ramulis,
quos Hamadryades deae
ludicrum sibi roscido
nutriuntur humore.

~

quare age, huc aditum ferens,
perge linquere Thespiae
rupis Aonios specus,
nympha quos super irrigat
frigerans Aganippe,

~

ac domum dominam uoca
coniugis cupidam noui,
mentem amore reuinciens,
ut tenax hedera huc et huc
arborem implicat errans.

~

uosque item simul, integrae
uirgines, quibus aduenit
par dies, agite in modum
dicite, «o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee»,

~

ut libentius, audiens
se citarier ad suum
munus, huc aditum ferat

---

v. 23 *Hamadryades deae*: ninfas que habitan los árboles de los bosques.
v. 27 *Thespiae*: Tespia es una ciudad al pie del monte Helicón, hogar

así la buena doncella
con buen auspicio se casa,



como resplandeciente en sus floridas
ramas el mirto de Asia
que las diosas Hamadríades
en su juego nutren
con néctar de rocío.



Ven, pues, encaminando aquí tu paso,
apresúrate a dejar las rocas Tespias
y las cavernas ausonias,
a las que baña desde lo alto la ninfa
Aganipe con su frescura,



y a su casa llama a la dueña
anhelante de su reciente marido,
encadenando su alma con el amor,
como la tenaz hiedra, por aquí y por allá,
se adhiere al árbol trepando.



Y vosotras también, a un tiempo, castas
vírgenes, para quienes ha de venir
un día similar, vamos, cantando
decid «oh Himeneo Himen,
oh Himen Himeneo»,



para que con más agrado, oyendo
que se lo invoca para su oficio,
encamine hacia aquí su paso

---

de Hymen y de las Musas.
v. 30 *Aganippe*: ninfa de la fuente que mana del Helicón e hija de Termeso.

dux bonae Veneris, boni
coniugator amoris.

quis deus magis anxiis
est petendus amantibus?
quem colent homines magis
caelitum, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee?

te suis tremulus parens
inuocat, tibi uirgines
zonula soluunt sinus,
te timens cupida nouus
captat aure maritus.

tu fero iuueni in manus
floridam ipse puellulam
dedis a gremio suae
matris, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee.

nil potest sine te Venus,
fama quod bona comprobet,
commodi capere: at potest
te uolente. quis huic deo
compararier ausit?

nulla quit sine te domus
liberos dare, nec parens

---

v. 44 *bonae Veneris*: la «buena Venus» es la protectora del amor conyugal; el ajuste semántico de «buena» resulta necesario para distinguirla de la Venus que protege los amores furtivos y extramatrimoniales.

el guía de la buena Venus,
el que une el buen amor.

~

¿Qué dios más grande debe implorarse
para los ansiosos amantes?
¿A cuál de los dioses celestiales los hombres
invocarán más, oh Himeneo Himen,
oh Himen Himeneo?

~

El tembloroso padre para los suyos
te invoca, por ti las vírgenes
desatan los lazos de su cintura,
a ti, con anhelante oído,
te acecha el marido inquieto.

~

Tú mismo en las manos del impetuoso joven
pones a la florida muchachita
desprendida del regazo
de su madre, oh Himeneo Himen,
oh Himen Himeneo.

~

Nada sin ti puede lograr Venus,
que la buena fama apruebe,
de provecho; pero puede
si tú lo quieres. ¿Quién con este dios
se atreve a compararse?

~

Ninguna casa puede sin ti
dar hijos, ni el padre

---

v. 46 Se inicia el encomio del dios, que se extiende hasta el v. 75; también aquí se presenta un estribillo formulario.

stirpe nitier: at potest
te uolente. quis huic deo
    compararier ausit?

quae tuis careat sacris,
non queat dare praesides
terra finibus: at queat
te uolente. quis huic deo
    compararier ausit?

claustra pandite ianuae!
uirgo adest! uiden ut faces
splendidas quatiunt comas?
.....
.....
.....
.....
tardet ingenuus pudor.
quem tamen magis audiens
    flet quod ire necesse est.

flere desine: non tibi, Au-
runculeia, periculum est,
nequa femina pulchrior
clarum ab Oceano diem
    uiderit uenientem.

talis in uario solet
diuitis domini hortulo
stare flos hyacinthinus.

v. 76 *claustra pandite ianuae!*: el coro llega a la casa de la novia y reclama

apoyarse en su estirpe; pero puede
si tú lo quieres. ¿Quién con este dios
se atreve a compararse?

~

La tierra que careciera de tus sagrados ritos
no podría dar guardianes
a sus fronteras: pero podría
si tú lo quieres. ¿Quién con este dios
se atreve a compararse?

~

¡Abrid de par en par las puertas!
¡Está aquí la doncella! ¿Ves cómo las antorchas
sacuden sus relumbrantes cabelleras?
.....
.....
.....
.....
demora un ingenuo pudor
y ella, sin embargo, más atenta,
llora porque es necesario partir.

~

Deja de llorar: no hay para ti, Au-
runculeya, peligro alguno;
ninguna mujer más bella que tú
el luminoso día, desde el Océano,
ha visto venir.

~

Tal suele estar en el colorido
jardín de un señor rico
la flor del jacinto.

---

su aparición para comenzar la *deductio*, es decir, el pasaje ceremonial de la novia desde la casa paterna a la casa de su esposo.

sed moraris, abit dies:
prodeas, noua nupta.

prodeas, noua nupta, si
iam uidetur, et audias
nostra uerba. Viden ut faces
aureas quatiunt comas:
prodeas, noua nupta.

non tuus leuis in mala
deditus uir adultera,
probra turpia persequens,
a tuis teneris uolet
secubare papillis,

lenta sed uelut assitas
uitis implicat arbores,
implicabitur in tuum
complexum. sed abit dies:
prodeas, noua nupta.

o cubile, quod omnibus
.....
.....
.....
candido pede lecti,

quae tuo ueniunt ero,
quanta gaudia, quae uaga
nocte, quae medio die

v. 107 *uitis*: la imagen de la vid sujeta al olmo, una forma tradicional

Pero te demoras, se va el día:
sal, nueva esposa.

~

Sal, nueva esposa,
por favor, y escucha
nuestras palabras. Mira cómo las antorchas
sacuden sus doradas cabelleras:
sal, nueva esposa.

~

Nunca tu marido, entregado falaz
a adulterios vergonzosos,
persiguiendo viles infamias,
querrá descansar lejos
de tus tiernos pechos,

~

sino que, como la flexible vid se adhiere
a los árboles vecinos,
se adherirá a tu
abrazo. Pero se va el día:
sal, nueva esposa.

~

Oh lecho, que para todos
.....
.....
.....
el níveo pie en el lecho,

~

¡Cuántos gozos vienen para tu señor,
cuánto en la rápida
noche y en pleno día

---

de cultivo para la excelencia de los frutos, ilustra la condición ideal de la mujer en la relación matrimonial.

gaudeat! sed abit dies:
prodeas, noua nupta.

tollite, o pueri, faces:
flammeum uideo uenire.
ite concinite in modum
«io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee».

ne diu taceat procax
Fescennina iocatio,
nec nuces pueris neget
desertum domini audiens
concubinus amorem.

da nuces pueris, iners
concubine! satis diu
lusisti: nucibus iuuet
iam seruire Talassio.
concubine, nuces da.

sordebant tibi uilicae,
concubine, hodie atque heri:
nunc tuum cinerarius

---

v. 121 *tollite, o pueri, faces*: comienzo de la *deductio* (véase v. 76), procesión nupcial que incluye la «burla fescenina».

v. 127 *Fescennina iocatio*: se trata de una poesía satírica de tono burlesco, que contiene frecuentemente obscenidades, que cantan los varones que acompañan al novio en la ceremonia nupcial romana; constituye una especie de conjuro contra la mala suerte y entraña una despedida de la vida de soltero; la denominación *fescennina* parece derivar de *fascinum* («miembro viril»), si bien también podría relacionarse con *Fescennium*, ciudad situada en los límites del Lacio en la que estas celebraciones se habrían originado. La sección incluye la presentación del concubino y termina en el v. 155.

gozará! Pero se va el día:
sal, nueva esposa.

~

Oh muchachos, elevad las antorchas:
veo venir el velo de fuego.
Ea, cantad al compás,
«¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!».

~

No calle por más tiempo la broma obscena
del verso fescenino,
y no niegue ella sus nueces a los muchachos
por escuchar al concubino que ha perdido
el amor de su señor.

~

¡Da tus nueces a los muchachos,
concubino haragán! Suficiente tiempo
has jugado: te consuele con tus nueces
ya servir a Talasio.
Concubino, da tus nueces.

~

Te resultaban despreciables las campesinas,
concubino, hoy y ayer:
ahora un peluquero

v. 128 *nuces*: arrojar nueces parece haber representado un augurio de felicidad y prosperidad para los novios; como los niños acostumbraban jugar con nueces, también se ha supuesto que significaba deshacerse de los juegos infantiles y de las diversiones adolescentes, e ingresar a la vida cívico-institucional del matrimonio que implicaba la hetero sexualidad y la procreación como reguladores sociales.

v. 134 *Talassio*: Talasio, antiguo dios itálico de origen posiblemente sabino, es la versión romana de Hymen y parece indicar la diferencia entre el novio, que gozará del himeneo, y su favorito, privado desde entonces de sus privilegios y destinado a servir en los trabajos domésticos como los demás esclavos.

tondet os. miser a miser
concubine, nuces da.

diceris male te a tuis
unguentate glabris marite
abstinere, sed abstine.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

scimus haec tibi quae licent
soli cognita, sed marito
ista non eadem licent.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

nupta, tu quoque, quae tuus
uir petet, caue ne neges,
ni petitum aliunde eat.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

en tibi domus ut potens
et beata uiri tui!
quae tibi sine seruiat
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee

usque dum tremulum mouens
cana tempus anilitas
omnia omnibus adnuit.

---

v. 156 *en tibi domus*: llegada del cortejo a la casa del marido y fin de la *deductio*.

rapará tu cabeza. Mísero, ah mísero
concubino, da tus nueces.

~

Se dice que tú de mal grado,
perfumado marido, a tus depilados esclavos
renuncias, pero renuncia.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!

~

Sabemos que has conocido placeres
lícitos para tí solo, pero para un marido
no son lícitos estos mismos placeres.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!

~

Novia, guárdate de negar
a tu marido lo que pide,
para que no vaya a buscarlo a otro lado.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!

~

¡Ahí tienes la casa –cuán poderosa
y feliz– de tu esposo!
deja que ella te sirva
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!

~

hasta que, moviendo sus temblorosas
sienes, la vejez canosa
acepte todo de todos.

io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

transfer omine cum bono
limen aureolos pedes,
rasilemque subi forem.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

aspice, intus ut accubans
uir tuus Tyrio in toro
totus immineat tibi.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

illi non minus ac tibi
pectore urit in intimo
flamma, sed penite magis.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

mitte bracchiolum teres,
praetextate, puellulae:
iam cubile adeat uiri.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

uos, bonae senibus uiris
cognitae bene feminae,

---

vv. 166-167 *transfer omine cum bono / limen*: un signo aupicioso de felicidad consistía en que la novia ingresara por primera vez en su nuevo hogar sin pisar el umbral, creencia que sobrevive en países anglosajones; por el contrario, era de mala suerte que la novia pisara

¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Atraviesa con buen augurio
el umbral con tus pies dorados,
y cruza la pulida puerta.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Mira cómo adentro, recostándose
en su lecho tirio, tu marido
se alza todo hacia ti.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Para él no menos que para ti
arde en lo íntimo de su pecho
una llama, pero más profundamente.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Suelta el torneado brazo,
niño, de la jovencita:
se acerque ya a la cama de su marido.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Vosotras, buenas mujeres
por vuestros ancianos esposos apreciadas,

---

el umbral, como la amada en el C. 68, 71.

vv. 171-172 ***intus ut accubans / uir tuus Tyrio in toro***: el marido recibe a la esposa en el tálamo nupcial y este canto es, en sentido estricto, el epitalamio (***epi-thalamos***: canto «junto al tálamo»).

collocate puellulam.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.

iam licet uenias, marite:
uxor in thalamo tibi est,
ore floridulo nitens,
alba parthenice uelut
luteumue papauer.

at, marite, ita me iuuent
caelites, nihilo minus
pulcher es, neque te Venus
neglegit. sed abit dies:
perge, ne remorare.

non diu remoratus es,
iam uenis. bona te Venus
iuuerit, quoniam palam
quod cupis cupis, et bonum
non abscondis amorem.

ille pulueris Africi
siderumque micantium
subducat numerum prius,
qui uestri numerare uult
multa milia ludi.

ludite ut libet, et breui
liberos date. non decet

v. 211-212 *ludite ut libet, et breui / liberos date*: en la unión matrimonial que presenta Catulo se conjugan el amor erótico, referido por el verbo

ubicad en su sitio a la jovencita.
¡Viva Himen Himeneo, viva!,
¡viva Himen Himeneo!



Ya puedes venir, marido:
tienes en el tálamo a la esposa,
brillante en su floreciente rostro
como la blanca manzanilla
o la roja amapola.



Pero, marido, asístanme los dioses
celestiales, no menos
bello eres, ni Venus
te ha desatendido. Pero se va el día:
acércate, no te demores.



No has tardado mucho,
ya vienes. La buena Venus
te ayudará porque a la vista de todos
deseas lo que deseas
y tu buen amor no escondes.



Antes podría llevar el número
de las arenas de África
y de las resplandecientes estrellas
quien quiera contar vuestros
muchos miles de juegos.



Jugad cuanto queráis, y en breve
dadnos hijos. No conviene

ludere («jugar»), y la procreación; si bien se trataría de una situación deseable, está lejos de representar la costumbre del patriciado, dado

tam uetus sine liberis
nomen esse, sed indidem
semper ingenerari.

~

Torquatus volo paruulus
matris e gremio suae
porrigens teneras manus
dulce rideat ad patrem
semihiante labello.

~

sit suo similis patri
Manlio, ut facie omnibus
noscitetur ab insciis
et pudicitiam suae
matris indicet ore.

~

talis illius a bona
matre laus genus approbet,
qualis unica ab optima
matre Telemacho manet
fama Penelopaeo.

~

claudite ostia, uirgines:
lusimus satis. at, boni
coniuges, bene uiuite et
munere assiduo ualentem
exercete iuuentam!

---

que el matrimonio era una alianza socioeconómica o política que resultaba conveniente para ambas familias y pocas veces incluía cuestiones afectivas.

que tan antiguo nombre
esté sin hijos, sino que allí mismo
siempre se engendren.

Quiero que un pequeño Torcuato,
desde el regazo de su madre
tendiendo las tiernas manos,
sonría dulcemente al padre
con entreabiertos labios.

Sea parecido a su padre
Manlio, para que, por el rostro,
lo reconozcan quienes no lo conocen,
y que con su cara indique
el pudor de su madre.

Tal gloria por la buena
madre reciba su estirpe
cual única es, por su excelente
madre, la fama de Telémaco,
hijo de Penélope.

¡Cerrad las puertas, doncellas:
hemos jugado suficiente! ¡Y vosotros, buenos
esposos, vivid felices y
vigorosa en el favor asiduo
ejercitad vuestra juventud!

---

v. 229 *matre Telemacho*: la madre de Telémaco, Penélope, es emblemática por su virtud inquebrantable y su fidelidad, por lo que habitualmente se la menciona como modelo de esposa.

Carmen 62

Vesper adest: iuuenes, consurgite: Vesper Olympo
exspectata diu uix tandem lumina tollit.
surgere iam tempus, iam pingues linquere mensas:
iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

~

Cernitis, innuptae, iuuenes? consurgite contra:
nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes.
sic certe est: uiden ut perniciter exsiluere?
non temere exsiluere: canent quod uincere par est.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

~

Non facilis nobis, aequales, palma parata est:

aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
non frustra meditantur: habent memorabile quod sit.
nec mirum, penitus quae tota mente laborant.
nos alio mentes, alio diuisimus aures;

iure igitur uincemur: amat uictoria curam.

quare nunc animos saltem conuertite uestros:

---

v. 1 *Vesper adest: iuuenes consurgite*: el canto nupcial (epitalamio) se presenta aquí bajo la forma de una competencia de cantos entre el coro de los jóvenes (*iuuenes*) y el de las doncellas; los varones abandonan el banquete en la casa del novio porque ha llegado la hora tradicional de la *deductio*, marcada por la aparición de la estrella de la tarde –que Catulo menciona con diversos nombres: Véspero (*Vesper*, v. 1), Lucero de la noche (*Noctifer*, v. 7), Héspero (*Hesperus*, v. 20), Lucero de la mañana (*Eous*, v. 35)–, momento del ceremonial en el que la novia es llevada en procesión a la casa del nuevo marido (*iam ueniet uirgo*, v. 4).

Carmen 62

Véspero viene ¡arriba, jóvenes!: Véspero en el Olimpo
eleva sus luces largamente esperadas.
Es tiempo ya de levantarse, de dejar ya las ricas mesas:
ya vendrá la doncella, ya se cantará el himeneo.
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



¿Veis, doncellas, a los jóvenes? Levantaos frente a ellos:
su fuego Eteo ostenta el lucero de la noche.
Así es, por cierto: ¿ves cuán rápidamente se han lanzado?
No sin motivo se han lanzado: cantarán lo adecuado para [vencer.
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



No una palma fácil, compañeros, para nosotros ha sido [preparada:
mirad, las doncellas reflexionan consigo lo que han preparado.
No lo han preparado en vano: tienen algo que es memorable,
y no es sorprendente, pues trabajan a fondo con toda su alma.
Nosotros dispersamos nuestra mente por un lado, nuestros [oídos por otro;
en buena ley seremos, pues, vencidos: la victoria ama el [empeño.
Por eso ahora aprestad, al menos, vuestros ánimos:

---

v. 1 *Olympo*: el cielo en general.

v. 5 *Hymen*: después de anunciar que se cantará el epitalamio (*iam dicetur hymenaeus*, v. 4), se invoca a Himen, dios de las nupcias, y al himeneo (véase C. 61) con una fórmula ritual que se repite al final de cada estrofa como estribillo.

v. 7 *Oetaeos... ignes*: el Eta aparece asociado al surgimiento de la estrella de la tarde.

v. 9 *canent quod vincere par est*: se anuncia la competencia de cantos y los varones se preparan para la entrada de la novia y el canto de las doncellas (v. 18).

dicere iam incipient, iam respondere decebit.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis?
qui natam possis complexu auellere matris,
complexu matris retinentem auellere natam,
et iuueni ardenti castam donare puellam.
quid faciunt hostes capta crudelius urbe?
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis?
qui desponsa tua firmes conubia flamma,
quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes,
nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
quid datur a diuis felici optatius hora?
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam:
.....
.....
.....
.....
<Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!>

---

v. 20 *Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis?*: el canto de las doncellas, que abarcará tres estrofas, tiene tono de queja hacia la crueldad de Héspero, que quitará la virginidad.

v. 24 *capta crudelius urbe*: las metáforas de la lucha y la captura de la ciudad son frecuentes para ilustrar la situación nupcial de la desposanda, tomada por el marido.

v. 26 *iucundior ignis?*: para los varones, Héspero es dichoso y se contrapone a *crudelior ignis* dicho por las mujeres.

comenzarán ya a cantar, ya será conveniente responder.
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



Héspero, ¿quién lleva por el cielo fuego más cruel?,
porque puedes arrebatar a la hija del abrazo de su madre,
del abrazo de la madre arrebatar a la hija que se aferra,
y al joven ardoroso entregarle la casta muchacha.
¿Hacen los enemigos algo más cruel con la ciudad capturada?
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



Héspero, ¿quién luce por el cielo fuego más dichoso?,
tú sellas con tu llama las bodas de los esposos,
que prepararon los varones, que antes prepararon los padres,
y no se han unido antes de que tu fulgor se levante.
¿Hay algo más deseable que esta feliz hora dada por los [dioses?
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



Héspero, compañeras, se llevó a una de nosotras...
.....
.....
.....
.....
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



v. 28 *pepigerunt ante parentes*: la celebración del matrimonio tradicional se prepara mediante un acuerdo (*pactio nuptialis*) entre el futuro esposo y los padres de ambos novios, dado que no se trata de una cuestión individual y privada, sino familiar y pública.

v. 29 *nec iunxere prius*: la unión física de los cónyuges debe atenerse a los tiempos rituales para que el matrimonio se realice con buenos auspicios; una situación contraria se encuentra en el mito de Laodamia (C. 68).

.....
namque tuo aduentu uigilat custodia semper.
nocte latent fures, quos idem seape reuertens,

Hespere, mutato comprendis nomine Eous.

at lubet innuptis ficto te carpere questu.
quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

~

Ut flos qui in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuulsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber...
multi illum pueri, multae optauere puellae:
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est;

cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

~

Ut uidua in nudo uitis quae nascitur aruo,
numquam se extollit, numquam mitem educat uuam,
sed tenerum prono deflectens pondere corpus

---

v. 36 *ficto... questu*: en la ceremonia nupcial, la doncella expresa su resistencia como parte del rito, aunque no se trata de una queja auténtica, por lo que se habla de «fingida queja» en la que denigran lo que desean (v. 37).
v. 39 *Ut flos*: la flor en el jardín cerrado, apreciada mientras permanece intacta, es la imagen desarrollada por las doncellas para representar el valor

.....
pues siempre a tu llegada está en vela la custodia.
En la noche se ocultan los ladrones, pero a menudo
[cuando regresas,
Héspero, igualmente los sorprendes, cambiado tu nombre
[por el de Eos.
Es grato que las doncellas te denigren con fingida queja.
¿Por qué, entonces, denigran a quien con callado corazón
[reclaman?
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



Como la flor que escondida nace en los jardines cercados,
ignorada por el rebaño, por el arado no tocada,
a la que acaricia la brisa, fortalece el sol, nutre la lluvia,
muchos jóvenes la desean, y muchas jóvenes:
cuando se ha marchitado herida por la fina uña,
ningún joven la desea, no la quieren las muchachas:
así la doncella, mientras permanece intacta, es querida
[por los suyos;
cuando, mancillado su cuerpo, ha perdido su flor casta,
no es agradable para los jóvenes ni querida para las muchachas.
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!



Como la vid que nace solitaria en el campo desnudo
y nunca se levanta, ni produce tierna uva,
sino que doblándose hacia el suelo por el peso de su
[tierno cuerpo

---

de mujer, la castidad, en contraste con la imagen que proponen los jóvenes.
v. 49 *Ut uidua... uitis*: los varones recurren a la imaginería de la agricultura (el cultivo de la vid) para dar su versión –de tono romano– de la excelencia femenina; contraponen la vid que crece en un campo sin árboles, estéril y despreciada por todos, con la vid sostenida por el olmo (el esposo) como imagen de la plenitud de la mujer, solo posible en el matrimonio.

iam iam contingit summum radice flagellum;
hanc nulli agricolae, nulli coluere iuuenci:
at si forte eadem est ulmo coniuncta marita,
multi illam agricolae, multi coluere iuuenci:
sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit;

cum par conubium maturo tempore adepta est,
cara uiro magis et minus est inuisa parenti.
<Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!>



et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo.
non aequum est pugnare, pater cui tradidit ipse,

ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.
uirginitas non tota tua est, ex parte parentum est:
tertia pars patris est, pars est data tertia matri,
tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
qui genero sua iura simul cum dote dederunt.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

---

v. 60 *ne pugna*: el motivo de la lucha se enlaza con la imagen bélica de la ciudad capturada en boca de las doncellas (v. 24); los jóvenes piden

ya toca su raíz con el más alto sarmiento:
(la vid a la que ningún campesino, ningún novillo cultiva,
aunque si se desposara con un olmo,
muchos campesinos y muchos novillos la cultivarían)
así es la doncella mientras permanece intacta, mientras sin
[cultivar envejece.
Pero cuando a su tiempo ha contraído matrimonio,
es más querida para el esposo y menos odiosa para el padre.
<¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!>

~

Y tú no luches con tal marido, doncella,
no es justo luchar con aquel a quien tu mismo padre te
[ha entregado,
tu mismo padre con tu madre, a quienes es necesario obedecer.
Tu virginidad no es toda tuya, una parte es de tus padres:
un tercio es de tu padre y otro tercio es de tu madre,
tuyo es solo un tercio: no luches contra dos,
que al yerno han dado todos los derechos junto con la dote.
¡Himen, oh Himeneo, Himen, ven, oh Himeneo!

---

la rendición (*noli pugnare,* v. 65) que es al mismo tiempo la derrota en el canto y el fin de la virginidad.

v. 63 *uirginitas non tota tua est*: esta noción de una virginidad tripartita no se apoya en creencias antiguas sino que es una creación del poeta.

CARMEN 63

Super alta uectus Attis celeri rate maria,
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit
adiitque opaca siluis redimita loca deae,
stimulatus ibi furenti rabie, uagus animis,

deuulsit ili acuto sibi pondera silice.
itaque ut relicta sensit sibi membra sine uiro,
etiam recente terrae sola sanguine maculans,
niueis citata cepit manibus leue typanum,
typanum tuum, Cybelle, tua, mater, initia,
quatiensque terga tauri teneris caua digitis

---

v. 1 *Attis*: el mito de Atis puede ser rastreado en fuentes diversas, con numerosas variantes entre ellas, pero ninguna se ajusta a la versión catuliana, si bien hay algunos rasgos comunes que se mantienen: todas se refieren a hechos orientales y presentan una atmósfera exótica. La diosa frigia Cibeles se enamora de Atis, quien resulta ser, para algunos, un ser humano, y para otros, un dios de la vegetación. La diosa le exige su virginidad y su fidelidad pero Atis no cumple con tales exigencias y se une, según unas versiones, a una ninfa, según otras, a la hija del rey de Pessinos. Cibeles castiga esta infidelidad con la castración o la muerte. El mito que presenta Catulo difiere marcadamente de tales antecedentes. Elder (1947, 396) supone que Catulo debió ser impresionado por los rituales vistos en su viaje a Bitinia o por las celebraciones romanas que anualmente se realizaban en la ciudad durante el equinoccio de primavera. Este espectáculo posiblemente era familiar para los romanos hacia el fin de la República, si bien el culto frigio del árbol sagrado parece haber sido incorporado posteriormente al ritual romano por el emperador Claudio en el primer siglo de nuestra era. No obstante, que el poeta haya sido impresionado por cualquiera de estos rituales es una posibilidad indemostrable. Por el contrario, hay algo ciertamente verificable en la obra de Catulo: las historias de la diosa oriental gozaban de interés literario entre los poetas del círculo catuliano. El poeta Cecilio (C. 35) ha comenzado un poema a la diosa del Díndimo (*incohatam / Dindymi dominam*, vv. 13-14), que recibe el elogio de Catulo: *est enim uenuste / Magna Caecilio inchoata Mater*, vv. 17-18). Más allá de la hipótesis de que el poema fuera sugerido por rituales frigios o romanos, es lícito afirmar la existencia de un interés

Carmen 63

Llevado Atis sobre el profundo mar en veloz nave,
apenas tocó ansiosamente con presuroso pie el bosque frigio
y llegó a las oscuras moradas de la diosa, coronadas de selvas,
impelido allí por una enloquecida furia, extraviado en su alma,
se arrancó con un cuchillo de piedra el peso de las ingles.
Y así, cuando, arrojados ya sus miembros, se sintió sin virilidad
manchando con sangre reciente el suelo de tierra,
tomó agitada entre sus níveas manos un tímpano ligero,
tu tímpano, madre Cibeles, tu rito de iniciación,
y golpeando la ahuecada piel de toro con tiernos dedos,

---

poético por el tema de la diosa, capaz de constituirse en vehículo de expresiones individuales.

v. 2 *Phrygium... nemus*: el bosque frigio es la morada de Cibeles, cuyo nombre propio aparece en el v. 9; el culto de la *Magna Mater* frigia había sido introducido en Roma en el 204 a. C., durante la segunda Guerra Púnica, siguiendo la profecía de los libros sibilinos según la cual un enemigo extranjero podría ser arrojado de Italia si la diosa oriental era traída a la ciudad. La piedra negra que representaba a la divinidad fue solemnemente conducida desde Pessinos e instalada en el templo de la Victoria del monte Palatino. Sin embargo, este culto parece haber tenido como elemento central la muerte y resurrección de Atis, relacionado con el sentido de renovación de la naturaleza en la época primaveral, no tomado por Catulo.

v. 4 *furenti rabie, uagus animis*: la furia y la enajenación caracterizan el estado de Atis en la primera parte del poema.

v. 5 *deuulsit ili acuto sibi pondera silice*: la castración aparece ligada a los cultos de Cibeles; según el testimonio de Luciano, esto parecía ocurrir en las celebraciones sirias de la diosa, cuyo ritual orgiástico, con el característico acompañamiento musical, culminaba en la castración del devoto como forma de iniciación; en el *Carmen* 63 la situación se presenta invertida, pues la castración marca el comienzo de los ritos orgiásticos y de la música que inicia Atis con el tímpano (v. 9).

v. 9 *Cybelle*: el nombre de Cibeles aparece como «Cybelles» y «Cybeles» , de acuerdo con las necesidades métricas.

canere haec suis adorta est tremebunda comitibus:
«agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,
simul ite, Dindymenae dominae uaga pecora,
aliena quae petentes uelut exules loca
sectam meam secutae duce me mihi comites
rapidum salum tulistis truculentaque pelagi,
et corpus euirastis Veneris nimio odio;
hilarate erae citatis erroribus animum.
mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini
Phrygiam ad domum Cybebes, Phrygia ad nemora deae,
ubi cymbalum sonat uox, ubi tympana reboant,
tibicen ubi canit Phryx curuo graue calamo,
ubi capita Maenades ui iaciunt hederigerae,
ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,
ubi sueuit illa diuae uolitare uaga cohors,
quo nos decet citatis celerare tripudiis».
simul haec comitibus Attis cecinit, notha mulier,
thiasus repente linguis trepidantibus ululat,
leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant,
uiridem citus adit Idam properante pede chorus.

---

v. 12 *Gallae*: «Galas» es el nombre de los sacerdotes de Cibeles, aquí compañeros de Atis, que comparten el estado de enajenación y se han castrado como lo ha hecho él.

v. 13 *Dindymenae dominae*: el monte Díndimo, consagrado a Cibeles, se encuentra en Asia Menor (actualmente Muraddyah).

v. 15 *duce me*: Atis no es un adepto más sino el conductor y guía de los devotos.

v. 17 *corpus euirastis Veneris nimio odio*: la castración se presenta no solo

a cantar a sus compañeras comenzó estremecida:
«Vamos, id juntas, Galas, a los elevados bosques de Cibeles,
id juntas, extraviado rebaño de la señora del Díndimo,
que buscando regiones extranjeras como desterradas
habéis seguido mi ruta como compañeras, teniéndome
[de guía,
y habéis atravesado el agitado mar y las turbulencias del
[piélago,
y mutilasteis el cuerpo por excesivo odio de Venus;
alegrad el alma de nuestra señora con rápidas carreras.
Que abandone vuestra mente la pesada tardanza; id
[juntas, seguidme
a la frigia morada de Cibeles, a los bosques frigios de la diosa
donde la voz de los címbalos resuena, donde retumban
[los tambores,
donde el flautista frigio canta con los tonos graves de la
[caña curva,
donde las Ménades adornadas de hiedras sacuden con
[violencia sus cabezas,
donde celebran sus misterios sagrados con agudos alaridos,
donde acostumbra rondar aquel errante cortejo,
adonde conviene que vayamos de prisa con veloces danzas».
Atis, falsa mujer, esto ha cantado a sus compañeras:
el cortejo repentinamente aúlla con lenguas agitadas,
brama el ligero tamboril, resuenan los cóncavos címbalos,
rápidamente el coro va hacia el verdeante Ida con paso
[presuroso.

---

como un acto de consagración a Cibeles, sino como producto del odio hacia Venus, divinidad urbana y civilizada.

v. 23 *Maenades*: las Ménades pertenecen al culto de Dioniso, aunque esta asociación es frecuente por las características orgiásticas de ambos ritos.

v. 27 *notha mulier*: desde la castración, Atis es una «mujer falsa» y en varios pasajes le corresponden designaciones de género femenino.

v. 30 *Idam*: el monte Ida, en las proximidades de Troya, se identifica con el Díndimo, pese a no estar próximos.

furibunda simul anhelans uaga uadit, animam agens,
comitata tympano Attis per opaca nemora dux,
ueluti iuuenca uitans onus indomita iugi:
rapidae ducem sequuntur Gallae properipedem.
itaque, ut domum Cybelles tetigere lassulae,
nimio e labore somnum capiunt sine Cerere.
piger his labante languore oculos sopor operit;
abit in quiete molli rabidus furor animi.
sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis
lustrauit aethera album, sola dura, mare ferum,
pepulitque noctis umbras uegetis sonipedibus,
ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit:
trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.
ita de quiete molli rapida sine rabie
simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,
liquidaque mente uidit sine quis ubique foret,
animo aestuante rursus reditum ad uada tetulit.
ibi maria uasta uisens lacrimantibus oculis,
patriam allocuta maesta est ita uoce miseriter:
«patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae
famuli solent, ad Idae tetuli nemora pedem,
ut apud niuem et ferarum gelida stabula forem,
et earum operta adirem furibunda latibula,
ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?
cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,

---

v. 36 *somnum... sine Cerere*: concluido el ascenso, el coro desfallece sin tomar alimento.

v. 39 *Sol*: el sol del nuevo día se corresponde con la lucidez recobrada de Atis; ha recuperado su capacidad reflexiva (*recoluit*, v. 45), aparece la razón (*ratio*) con su poder para iluminar las confusas acciones previas cumplidas en la oscuridad nocturna.

Al mismo tiempo jadeando enloquecida, delirante,
acompañada por el tamboril, va Atis, guía por los
[tenebrosos bosques,
como una ternera que del peso del yugo escapa indómita:
siguen las veloces Galas al guía de pies presurosos.
Así, cuando alcanzaron la mansión de Cibeles extenuadas
por la enorme fatiga caen en un sueño sin Ceres.
Un largo sopor les cierra los ojos con languidez vacilante;
en la suave quietud se desvanece la furiosa locura del alma.
Pero cuando el sol de rostro de oro con sus brillantes ojos
iluminó el éter claro, el mar feroz, los duros suelos,
y empujó las sombras de la noche con resonantes cascos,
el Sueño, huyendo a prisa, abandonó a Atis despierta:
lo recibió la diosa Pasitea en su seno palpitante.
Así, al salir de la suave quietud, sin el frenesí impetuoso,
al recordar en su pecho la misma Atis sus acciones
y ver con mente despejada sin qué y dónde estaba,
volvió sobre sus pasos hacia la costa con ánimo agitado.
Allí, contemplando el vasto mar mientras sus ojos lagrimeaban,
así habló a su patria tristemente con voz lastimera:
«¡Oh patria que me diste la vida, patria, oh madre mía,
desdichado yo, abandonándote como suelen hacerlo los
[esclavos
que huyen del señor, traje mi paso a los bosques del Ida
para estar junto a la nieve y a las heladas guaridas de las
[fieras,
y recorrer furibunda todos sus escondrijos!
¿Dónde creo que estás, patria, o en qué regiones?
Ansía mi pupila misma llevar a ti la mirada,

---

v. 42 *Somnus*: se refiere al dios (el *Hipnos* griego), desposado con una de las Gracias (Pasitea *–Pasithea–*, v. 43) por obra de Juno.

v. 50 *patria o mei creatrix*: el lamento de Atis se dirige a Atenas y a su hogar abandonado (*mea... domo*, v. 58), y se opone marcadamente al anterior; contrariamente a la versión conocida del mito, Atis no es frigio sino griego.

rabie fera carens dum breue tempus animus est.

egone a mea remota haec ferar in nemora domo?
patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
abero foro, palaestra, stadio et gyminasiis?
miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime.
quod enim genus figura est, ego non quod obierim?
ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer,
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,
mihi floridis corollis redimita domus erat,
linquendum ubi esset orto mihi sole cubiculum.
ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?
ego Maenas, ego mei pars, ego uir sterilis ero?

ego uiridis algida Idae niue amicta loca colam?

ego uitam agam sub altis Phrygiae columinibus,
ubi cerua siluicultrix, ubi aper nemoriuagus?

iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet».
roseis ut hic labellis sonitus citus abiit,
geminas deorum ad aures noua nuntia referens,

ibi iuncta iuga resoluens Cybele leonibus
laeuumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.

---

v. 57 *dum breue tempus*: el estado de lucidez de Atis solo es temporario.
v. 59 *patria, bonis, amicis*: enumeración de los privilegios abandonados.
v. 63 *ego mulier, ego adulescens*: el poema se caracteriza por la fuerte presencia del pronombre de primera persona (*ego*), reiterado varias veces en los siguientes versos.

mientras mi alma, por breve tiempo, está libre de la
[feroz locura.
¿Seré yo llevado a esos bosques tan alejados de mi hogar?
¿Abandonaré patria, bienes, amigos, padres?
¿Abandonaré el foro, la palestra, el estadio y los gimnasios?
Desdichada, ah, desdichada alma, quéjate una y otra vez.
¿Pero qué aspecto hay que yo no haya asumido?
Yo mujer, yo adolescente, yo efebo, yo muchacho,
yo fui la flor del gimnasio, yo era la gloria de los atletas:
mis puertas se llenaban de gente, mis umbrales estaban tibios,
mi casa se adornaba con guirnaldas de flores
cuando a la salida del sol debía abandonar el lecho.
¿Yo ahora seré llamada servidora y esclava de Cibeles?
¿Yo seré una Ménade, yo solo una parte de mí, yo un
[varón estéril?
¿Yo habitaré los helados parajes del verdeante Ida,
[cubiertos de nieve?
¿Yo pasaré la vida bajo las altas cumbres de Frigia,
como la cierva de la foresta, como el jabalí errante de
[los bosques?
Ya, ya me duele lo que hice, y ya, ya me arrepiento».
Cuando este sonido salió rápido de los rosados labios,
llevando a los oídos dobles de los dioses las inesperadas
[noticias,
entonces Cibeles, soltando el yugo que unía a los leones
y aguijoneando al de la izquierda, enemigo del rebaño,
[le habló así:

---

v. 73 *paenitet*: el arrepentimiento cierra este discurso de Atis en el que lamenta su situación.

v. 74 *roseis ut hic labellis*: la escena se desplaza hacia los dioses en general y hacia Cibeles en particular.

v. 76 *iuncta iuga resoluens Cybele leonibus*: la irascibilidad de Cibeles parece indicar más la idiosincrasia despótica e intolerante de la diosa que

«agedum», inquit, «age ferox i, fac ut hanc furor agitet,
fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,
mea libere nimis quae fugere imperia cupit.
age caede terga cauda, tua uerbera patere,
fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,
rutilam ferox torosa ceruice quate iubam».
ait haec minax Cybelle religatque iuga manu.

ferus ipse sese adhortans rabidum incitat animum,
uadit, fremit, refringit uirgulta pede uago.
at ubi umida albicantis loca litoris adiit,

teneramque uidit Attin prope marmora pelagi,

facit impetum. illa demens fugit in nemora fera:

ibi semper omne uitae spatium famula fuit.
dea, magna dea, Cybelle, dea, domina Dindymi,
procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo:
alios age incitatos, alios age rabidos.

---

un interés especial en Atis; la liberación del yugo del devoto reclama otra liberación correlativa, la de uno de los dos leones que tiran de su carro, para el restablecimiento de la servidumbre humana.

«Vamos», dijo, «ea, ve feroz, haz que la agite la locura,
haz que, al golpe de la locura, vaya a los bosques de regreso
la que desea demasiado libremente huir de mis dominios.
Vamos, golpea la espalda con la cola, soporta tus azotes,
haz que toda la región retumbe con tu atronador rugido,
sacude tu rubia melena con el cuello robusto».
Habla así la amenazante Cibeles y el yugo desata de su
[mano.
La misma fiera, excitándose, impulsa su ánimo violento,
avanza, ruge, destroza las matas a su libre paso.
Y cuando ha llegado a las húmedas regiones de la
[blanquecina playa,
y ha visto a la tierna Atis junto a la superficie marmórea
[del mar,
cobra ímpetu; ella huye enajenada hacia los bosques
[salvajes:
allí siempre, durante toda su vida, fue esclava.
Diosa, magna diosa, Cibeles, diosa, señora del Díndimo,
que toda tu locura permanezca lejos, señora, de mi casa:
haz que otros se agiten, haz que otros enloquezcan.

---

v. 89 *illa demens fugit*: la llegada del feroz león a la costa donde se encuentra Atis implica el regreso de la enajenación y el estado de demencia.
v. 91 *dea, magna dea, Cybelle*: los tres versos finales (90-93) contienen una breve plegaria a Cibeles en la voz personal del poeta.

Carmen 64

Peliaco quondam prognatae uertice pinus

dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidis ad fluctus et fines Aeetaeos,
cum lecti iuuenes Argiuae robora pubis,
auratam optantes Colchis auertere pellem
ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.
diua quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa leui fecit uolitantem flamine currum,
pinea coniungens inflexae texta carinae.
illa rudem cursu prima imbuit Amphitritem.

quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanuit unda,
emersere freti candenti e gurgite uultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes.
illa atque haud alia uiderunt luce marinas

---

v. 1 *Peliaco... uertice*: cumbre del Pelión, montaña de Tesalia vecina al Olimpo.

v. 2 *Neptuni*: metonimia por «mar».

v. 3 *Phasidos*: Río de la Cólquide –actual Rioni– que fluye del Cáucaso al Mar Negro, considerado muchas veces como límite entre Asia y Europa.

v. 3 *Aeetaeos*: relativo a Eetes, descendiente del Sol, rey de los colcos y padre de Medea.

vv. 8-9 *diua... ipsa*: se refiere a *Athena Polias*, la diosa Atenea que reside en la Acrópolis. Se la representa armada y generalmente es asociada con la guerra y con el mundo masculino de los héroes; se le atribuye la construcción de la nave Argos y es también inventora de la cuadriga, del carro de guerra y otros artefactos bélicos.

v. 9 *uolitantem flamine currum*: alude a la nave. Este vehículo es designado por su similitud con el nombre del vehículo terrestre; la palabra se aplica en este sentido solo aquí, mientras que no ocurre lo mismo en griego con el término equivalente.

Carmen 64

Cuentan que, en otro tiempo, pinos nacidos en la cumbre
[del Pelión
navegaron por las límpidas ondas de Neptuno
hacia los oleajes del Fasis y los confines eeteos;
entonces selectos jóvenes, fortaleza de la juventud argiva,
deseosos de arrebatar la dorada piel a los colcos,
osaron cruzar en veloz popa el mar salobre,
barriendo con remos de abeto su llanura azul.
La diosa misma que tiene su morada en las alturas de la ciudad
hizo para ellos un carro que volaba en el leve viento,
ajustando el maderamen de pino a la curvada quilla,
y fue quien, por vez primera, penetró en su marcha a la
[inexperta Anfitrite.
Apenas hendió con su espolón la llanura ventosa,
y el agua agitada por los remos resplandeció de blanca espuma,
las Nereidas del agua, admirando el prodigio,
alzaron sus rostros del torbellino luminoso del mar.
Aquel día y no otros, con sus propios ojos vieron los mortales

---

v. 11 *Amphitritem*: Anfitrite, una de las Nereidas (la que dirige el coro de sus hermanas), hija de Nereo y Doris. Fue raptada por Poseidón cerca de la isla de Naxos. Se la menciona aquí en metonimia por «mar».

v. 14 *freti*: necesaria corrección de Schrader por *feri* («fieros rostros», como aposición de «Nereidas»), ya que el adjetivo es inadecuado («alzaron sus rostros del torbellino luminoso del mar»).

v. 15 *monstrum*: palabra del vocabulario religioso, que originariamente designa un prodigio que acontece por voluntad de los dioses y, por extensión, el objeto o ser de carácter sobrenatural; en este caso, un objeto que se presenta como un portento, ya que nunca se ha visto antes.

v. 15 *Nereides*: divinidades marinas, ninfas del mar calmo, hijas de Nereo y Doris, nietas de Océano. Generalmente son cincuenta, pero a veces llegan al número de cien.

v. 16 *illa atque haud alia*: esta corrección de Bergk se presenta como más probable que la versión opuesta de Vahlen *illa, alia atque alia* («aquel día y los siguientes»), o de Lenchantin *<atque> illa atque alia*.

mortales oculi nudato corpore Nymphas
nutricum tenus exstantes e gurgite cano.
tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,

tum Thetis humanos non despexit Hymenaeos,
tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.

o nimis optato saeclorum tempore nati
heroes, saluete, deum genus, o bona matrum
progenies, saluete iterum...
uos ego saepe meo uos carmine compellabo,
teque adeo eximie taedis felicibus aucte,

Thessaliae columen, Peleu, cui Iuppiter ipse,
ipse suos diuum genitor concessit amores.
tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine?
tene suam Tethys concessit ducere neptem
Oceanusque mari totum qui amplectitur orbem?
quae simul optatae finito tempore luces
aduenere domum conuentu tota frequentat

---

v. 19 *Peleus*: rey de Ftía, en Tesalia; es hijo de Eaco y padre de Aquiles (ver Introducción). La historia de un amor a primera vista entre Thetis y Peleo se halla solo aquí. En la forma usual del mito, tal como se encuentra en Apolonio, I, 558, Peleo ya está casado con Thetis y es padre de Aquiles cuando está a bordo del Argos. Ver también Valerio Flaco, I, 130, Homero *Il.*, XVII, 433.

v. 20 *Thetis*: la más famosa de las Nereidas (ver Introducción). Se ha optado por esta forma del nombre debido a la proximidad de la forma *Tethys* (v. 29). La castellanización de los nombres de las deidades marinas Tetis (= *Thetis*) y Tetís (= *Tethys*), propuesta por Petit y seguida por Dolç, puede ocasionar confusiones al proponer dos nombres iguales, distinguidos de modo un tanto artificial por la introducción de un acento diacrítico para Tethys. La forma elegida favorece la ubicación en el texto latino del lector no experto.

a las ninfas marinas, de desnudos cuerpos,
asomando hasta los senos desde el blanco torbellino.
Se dice que Peleo fue entonces encendido por el amor
[de Thetis,
que entonces Thetis no despreció humanos himeneos,
que el padre mismo consintió entonces que Peleo se
[uniera a Thetis.
¡Oh, héroes nacidos en tan deseado momento de los siglos,
salve, estirpe de dioses, oh buena progenie de las madres,
salve de nuevo...! 23b
Yo, a menudo, os invocaré con mi canto, a vosotros
y a ti, por encima de todos, insigne Peleo, enaltecido
[por felices nupcias,
pilar de Tesalia, a quien el mismo Júpiter,
el padre mismo de los dioses, concedió sus amores.
¿Te retuvo Thetis, la bellísima Nereida?
¿Tethys y Océano, que abraza el orbe todo con el mar,
te concedieron a su nieta en matrimonio?
Pues cuando, cumplido el tiempo, llegaron esos deseados días,
toda Tesalia acude a reunirse en la casa,

---

v. 27 *suos... amores*: no los de Thetis, sino los que Júpiter sentía por ella (es decir que Júpiter favorece a Peleo resignando su propia pasión). La concesión del dios a un mortal estaba enunciada en la profecía de Prometeo –Esquilo, *P. V.*, 911 y ss.–, o de Temis –Píndaro, *Istm.* 8, 32 y ss.–, que decía que el hijo nacido de Thetis sería más grande que su padre.

v. 28 *Nereine*: esta forma no aparece salvo en los poetas griegos tardíos.

v. 29 *Tethys*: diosa que personifica la fecundidad del mar, hija de Urano y Gea según Hesíodo (*Theog.* 133, 136); es la madre de todos los ríos del mundo, y esposa de Océano, uno de sus hermanos.

v. 30 *Oceanus*: Océano es la personificación del agua que, en las concepciones helénicas primitivas, rodea al mundo. Todos los ríos son sus hijos, así como las Oceánides, que engendró con Tethys.

Thessalia, oppletur laetanti regia coetu:
dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu.
deseritur Cieros, linquunt Phthiotica Tempe
Crannonesque domos ac moenia Larisaea,
Pharsalum coeunt, Pharsalia tecta frequentant.
rura colit nemo, mollescunt colla iuuencis,

non humilis curuis purgatur uinea rastris,
non glebam prono conuellit uomere taurus,
non falx attenuat frondatorum arboris umbram,
squalida desertis rubigo infertur aratris.
ipsius at sedes quacumque opulenta recessit
regia fulgenti splendent auro atque argento.
candet ebur soliis, collucent pocula mensae,
tota domus gaudet regali splendida gaza.
puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.
haec uestis priscis hominum uariata figuris

---

v. 35 *Cieros*: no parece tratarse de *Scyros*, la isla del mar Egeo situada al este de Eubea (esta es la lectura que arrojan los manuscritos), salvo que se debiera a una equivocación de Catulo por la conexión de *Scyros* con un episodio de la historia de Thetis y Aquiles, ocultado allí por su madre para evitar que fuera a la guerra de Troya.

v. 35 *Tempe*: valle fértil entre el Olimpo y el Ossa, a través del cual el Peneo fluye hacia el mar, en el norte de Tesalia.

v. 36 *Crannonesque*: ciudad de Tesalia.

v. 36 *moenia Larisaea*: Larisa es una importante ciudad de Tesalia ubicada sobre la margen derecha del río Peneo, cercana a Cranón. En el período arcaico y, posteriormente, bajo la dominación macedónica, llegó a ser la ciudad más poderosa de Tesalia. Recibe su nombre de la ninfa Larisa, madre de Pelasgo (*Pelasgus*), Aqueo (*Achaeus*) y Ftio (*Phthius*), en la leyenda tesalia, fruto de su unión con Zeus o con Poseidón.

v. 37 *Pharsalia*: ciudad de Tesalia, aliada de Atenas durante la guerra con los persas y dominada por Roma a partir de 197 a. C. La historia romana la recuerda por ser el sitio donde César derrotó a Pompeyo

y de una alegre multitud se llenan los salones reales:
llevan regalos en las manos, muestran su dicha en el rostro.
Queda abandonada Cieros, dejan el Tempe de Ftía,
las casas de Cranón y las murallas lariseas,
acuden a Farsalia, se congregan en las mansiones farsalias.
Nadie cultiva los campos, se ablandan los cuellos de los novillos,
no rompe el toro el terrón con la inclinada reja,
los curvos rastrillos no limpian la caída viña,
ni la hoz de los podadores atenúa la sombra del árbol,
y en los arados desiertos se extiende una áspera herrumbre.
Pero las moradas de Peleo, por donde se recorra
el opulento palacio, resplandecen con fulgente oro y plata.
Blanco luce el marfil en los tronos, brillan las copas en la mesa,
con el tesoro real se regocija toda la espléndida casa.
Allí, en medio del recinto, se encuentra
el tálamo nupcial de la diosa, tallado en índico marfil,
al que cubre un paño teñido con rosado tinte de múrice.
Esta manta, adornada con antiguas figuras de hombres,

---

en el 48 a. C. La forma más difundida de la leyenda menciona el monte Pelión como el lugar de la boda.

v. 47 *puluinar... geniale*: el término *puluinar*, que designa un lecho blando y acolchado sobre el que se ubican imágenes o representaciones de dioses, resulta apropiado para un héroe y una diosa, en vez de *lectus*.

vv. 48-49 *indo... dente / roseo conchyli... fuco*: el lecho está incrustado con marfil y cubierto con una tela color púrpura, dando lugar a un contraste rojo-blanco que aparece en otras partes del poema.

vv. 50-266 La descripción del manto contiene la historia de Ariadna, que se extiende hasta más de la mitad del poema entero, poniendo en rotundo contraste el amor infeliz de Ariadna con el feliz himeneo de Thetis. Episódicas digresiones de carácter similar, que describen acciones representadas en sepulcros o bordados, son tan antiguas como la descripción del escudo de Aquiles (Hom. *Il.* XVIII, 478 y ss.), y se multiplican en los escritores más tardíos. Con el episodio de Catulo puede ser comparada la historia de Ariadna tal como es contada por Ovidio en *Art. Am.* I. 527-564; *Her.* 10.

heroum mira uirtutes indicat arte.
namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores,
necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
utpote fallaci quae tunc primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.
immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,

irrita uentosae linquens promissa procellae.
quem procul ex alga maestis Minois ocellis
saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu.
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,

---

v. 51 *heroum uirtutes*: las «hazañas» donde mostraron su valor; en este caso se trata del triunfo de Teseo sobre el Minotauro, si bien el pasaje 50-266 desarrolla los aspectos más sombríos de esta historia, como el abandono de Ariadna y la muerte de Egeo.

v. 52 *fluentisono*: dado que esta palabra es un neologismo, cuya única aparición en latín se da en este poema, hemos optado por un equivalente neologismo castellano.

v. 52 *Diae*: podría haber sido un antiguo nombre de Naxos, pero no corresponden a esta las características que Ariadna le atribuye, como, por ejemplo, el tratarse de una pequeña isla desierta. Homero (*Od.*XI, 321 y ss.) parece pensar que se encuentra cerca de la costa norte de Creta, de donde la tradición puede haber sido transferida a Naxos, la morada de Dionisos.

v. 53 *Thesea*: el mayor héroe del Ática, de quien se dice que vivió una generación antes de la guerra de Troya.

v. 54 *Ariadna*: hija de Minos y Pasífae, que se enamora de Teseo y lo ayuda a derrotar al Minotauro.

v. 54 *indomitos...furores*: *furor* tiene aquí el sentido de «pasión» o «amor incontrolable».

v. 58 *immemor*: esta palabra es nuevamente aplicada a Teseo en otras partes del texto. En otra versión de la historia, Teseo es víctima de una amnesia causada por Dionisos (Theoc. 2.48). Pero *immemor* regularmente implica no solo ausencia de recuerdo, sino indiferencia a obligaciones, ingratitud o traición.

muestra con arte admirable las virtudes de los héroes:
pues, al tender la mirada desde la fluentísona costa de Día,
contempla Ariadna, llevando en el corazón indómitas pasiones,
a Teseo que se aleja en la rápida nave,
y aún no cree estar viendo lo que ve, cuando liberada
del poder del sueño falaz descubre que, mísera,
ha sido abandonada en la solitaria arena.
Desmemoriado, el joven que huye impulsa el agua con los remos,
entregando sus promesas vanas a la ventosa tormenta.
Y lejos, desde la playa, lo contempla la hija de Minos
con sus tristes ojos, pétrea como la efigie de una bacante,
lo contempla, ¡ay!, y se agita en grandes olas de aflicción,
sin conservar en la rubia cabeza la delicada mitra,

---

v. 60 *Minois* («minoidea»): patronímico de Ariadna, hija de Minos. Minos es hijo de Zeus y Europa, quien fue raptada por el dios bajo la forma de un toro y llevada a Creta. Minos, junto con su hermano Radamantis, dio las primeras leyes a la humanidad y se lo considera juez de la vida y de la muerte en las antiguas versiones minoicas del mito. La versión ateniense, seguida por Catulo, lo presenta como un tirano cruel que esclaviza y humilla a Atenas obligándola a pagar un tributo ominoso (víctimas humanas) por la muerte de Androgeneo. Minos, según se dice, vivió tres generaciones antes de la guerra de Troya. Es padre de Androgeo, Ariadna, Fedra, Deucalión, etc.

v. 61 *saxea ut effigies bacchantis*: las bacantes son la oficiantes femeninas del culto de Baco, y protagonistas de sus fiestas orgiásticas. Aquí Ariadna se asocia a la figura de una bacante que no habla, inmóvil y completamente olvidada de su propia apariencia por la gran exaltación de sus emociones desbordadas. Esta representación impone la paradójica imagen de la enajenación y el frenesí báquicos (*bacchantis*), unidos al estatismo fotográfico de *effigies* en relación con *saxea* («pétrea»). Puede encontrarse en este verso una anticipación del desenlace, con la aparición de Baco (*Iacchus*) y sus coros orgiásticos (cf. versos 251 y ss.).

v. 63 *flauo... uertice*: el cabello rubio es tradicionalmente una marca de belleza en los poetas.

v. 63 *subtilem... mitram*: la *mitra* era una cofia o gorro con cuerdas bajo el mentón asociada con Oriente y particularmente con Lidia. «Sutil» tiene el sentido literal de «entretejido fino».

non contecta leui uelatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentes uincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo tota pendebat perdita mente.
ah, misera, assiduis quam luctibus exsternauit
spinosas Erycina serens in pectore curas,
illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
egressus curuis e litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia tecta.
nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsoluere caedis
electos iuuenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro.
quis angusta malis cum moenia uexarentur,

---

v. 65 *strophio*: faja usada por las mujeres sobre la túnica íntima por debajo de los senos, aparentemente destinada a proporcionarles sostén.

v. 72 *Erycina*: apelativo de Venus, diosa para la que existía un célebre santuario en el monte Erix (Monte San Giuliano), en Sicilia, fundado por Eneas según Virgilio (*Aen.* 5, 759 y ss.). El héroe epónimo es hijo del argonauta Butes o, según otra tradición, de Poseidón y de la misma Afrodita.

v. 74 *litoribus Piraei*: el Pireo, puerto de Atenas ubicado a 7 km. al sudoeste, se considera el centro de la expansión ateniense. Desde las primeras fortificaciones (493-2 a. C.) hasta la ocupación macedónica, fue un gran complejo portuario, con una base especial para las naves de guerra.

v. 75 *Gortynia tecta*: aunque la capital de Minos se hallaba en Cnossos y no en Gortyn (ciudad de Creta, en cuyas cercanías se encuentra el laberinto), el adjetivo significa también «cretense».

v. 75 *iniusti regis*: llamado así, sin duda, desde el punto de vista de los atenienses, ya que ordenó una pena tal por la muerte de un hombre, su hijo; pero una versión contraria puede encontrarse en Ovidio (*Her.* 10.69: *pater et tellus iusto regnata parenti*), y en las referencias a Minos

no cubierto su velado pecho por el leve manto
ni ciñendo con el torneado estrofio los blancos senos
prendas todas en desorden, deslizadas de todo el cuerpo,
con las que juegan a sus pies las aguas salobres.
Así, sin cuidarse entonces de la suerte de la mitra
ni de los flotantes mantos, con todo el pecho, Teseo,
con toda el alma, perdida, con su mente toda, pendía ella de ti.
¡Ay, mísera, a quien perturbó con penas constantes la Ericina,
sembrando por aquel tiempo espinosas aflicciones en tu pecho,
desde el momento en que el intrépido Teseo,
salido de las sinuosas orillas pireas,
alcanzó los palacios gortinios del injusto rey!
Pues cuentan que en otro tiempo, por la cruel peste obligada
a pagar los castigos de la muerte de Androgeo,
solía Cecropia entregar como banquete al Minotauro
selectos jóvenes y las mejores doncellas.
Y como los angostos muros fueran asediados por estos males,

---

como famoso por su justicia para juzgar almas en el mundo inferior de Homero (*Od.* XI. 568).

v. 77 *Androgeoneae*: uno de los hijos que Minos tuvo de Pasífae. Fue muerto en los juegos atléticos organizados por Egeo en Atenas –o, según otra versión, enviado por Egeo contra el toro de Maratón que le dio muerte–, por lo que Minos atacó esta ciudad exigiendo, luego de una larga guerra, el tributo que se menciona aquí: siete jóvenes y siete doncellas, que se le entregarían anualmente como alimento para el Minotauro, hijo también de Pasífae.

v. 79 *Cecropiam*: antiguo nombre de la ciudad del rey Cécrope, que más tarde fue llamada Atenas. Cécrope es, según la tradición más corriente, el primero de los reyes míticos del Ática. No hay mención de padres, por lo que se supone que se trata de una divinidad autogenerada. Se lo representa mitad hombre y mitad serpiente. Es una figura civilizadora: se le atribuye la escritura, la monogamia y los ritos funerarios.

v. 79 *Minotauro*: el Minotauro era un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Su nombre era Asterio o Asterión, y era hijo de Pasífae, esposa de Minos, y el toro que Poseidón había enviado a este. Fue encerrado en el laberinto especialmente construido por Dédalo. Se lo considera relacionado con el *Baal Moloch* fenicio, que igualmente se representaba con cabeza de toro y recibía sacrificios humanos.

ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur.
atque ita naue leui nitens ac lenibus auris
magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas.
hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo
regia quam suaues exspirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat.
quales Eurotae praecingunt flumina myrtos
auraue distinctos educit uerna colores,
non prius ex illo flagrantia declinauit
lumina quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
heu, misere, exagitans immiti corde furores,
sancte puer curis hominum qui gaudia misces,

quaeque regis Golgos, quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus. in flauo saepe hospite suspirantem!
quantos illa tulit languenti corde timores,
quanto saepe magis fulgore expalluit auri,
cum saeuum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis.
non ingrata tamen frustra munuscula diuis
promittens tacito succepit uota labello.
nam uelut in summo quatientem bracchia Tauro

---

v. 83 *funera... nec funera*: la referencia es debida a la muerte en vida de las víctimas en su camino hacia Creta, lloradas como muertas desde su partida.

v. 89 *Eurotae*: río de Lacedemonia, al sureste del Peloponeso. El valle del Eurotas es la zona más fértil y principal región de cultivos, ya que el territorio lacedemonio es predominantemente árido y montañoso.

v. 92 *concepit... flammam*: el fuego del amor es pensado como algo físico.

vv. 94-95 Apóstrofe dirigido a Cupido, cuyo atributo (*diuinus* o *sanctus*) es un epíteto general, caracterizador de la divinidad.

el mismo Teseo prefirió exponer su cuerpo
por la querida Atenas, antes que llevaran a Creta
tales muertos no muertos de Cecropia.
Y así, esforzándose en la leve nave y en las tenues brisas,
llegó hasta el magnánimo Minos y sus moradas soberbias.
No bien lo contempló con ávida mirada
la virgen real, a la que, exhalando suaves aromas,
nutría el casto lecho en el blando abrazo de la madre,
cual los mirtos que engendran las corrientes del Eurotas
o los distintos colores que la brisa primaveral alienta,
antes de apartar de aquel sus ojos encendidos
concibió una llama en lo profundo de su cuerpo
y ardió toda desde las hondas entrañas.
¡Ay, mísero, que agitas pasiones con corazón despiadado,
divino niño, que mezclas las alegrías con las penas de [los hombres,
y tú, que riges Golgos y el Idalio frondoso,
en qué aguas arrojasteis a la joven que ardía en el alma,
suspirando todo el tiempo por el rubio huésped!
Cuántos miedos sufrió ella en su corazón languideciente,
cuánto más que el fulgor del oro empalideció a menudo,
cuando Teseo, ávido de luchar contra el feroz monstruo,
buscara la muerte o los premios de la gloria.
No prometiendo en vano, sin embargo,
regalos ingratos a los dioses, ofreció votos con labio silencioso.
Pues, como en la cumbre del Tauro arrebata el indómito tornado

---

v. 96 *Golgos... Idalium*: en Golgos e Idalio, ambas ciudades situadas en la isla de Chipre, había famosos templos dedicados a Venus, en los que probablemente se rendía culto a Cupido. Junto a Idalio había además un bosque consagrado a aquella divinidad, al cual se debe el apelativo de «frondoso» (*frondosum*). En Idalio existían santuarios de Atenea, Afrodita y Apolo.

v. 101 *saeuum... monstrum*: el Minotauro; cf. v. 79.

v. 105 *Tauro*: montaña de Licia, en el gran macizo al sur de la meseta central de Asia Menor.

quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
indomitus turbo contorquens flamine robur
eruit, illa procul radicitus exturbata
prona cadit late quaeuis cumque obuia frangens,
sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus
nequiquam uanis iactantem cornua uentis.
inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui uestigia filo
ne labyrintheis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobseruabilis error.
sed quid ego a primo digressus carmine plura

commemorem, ut linquens genitoris filia uultum,
ut consanguineae complexum, ut denique matris,
quae misera in gnata deperdita laetabatur,
omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem,
aut ut uecta ratis spumosa ad litora diae
uenerit, aut ut eam deuinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?
saepe illam perhibent ardenti corde furentem

clarisonas imo fudisse e pectore uoces,
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,
tum tremuli salis aduersas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
atque haec extremis maestam dixisse querellis
frigidulos udo singultus ore cientem.
sicine me patriis auectam, perfide, ab aris

---

v. 113 *tenui... filo*: Ariadna había dado a Teseo un ovillo de hilo para que fuera soltándolo a medida que caminara por el laberinto y pudiera guiarse.

v. 118 *consanguineae complexum*: Apolodoro (III. 1. 2) habla de otras tres hijas de Minos además de Ariadna: Acacalis, Xenodice y Fedra. Probablemente Catulo tuviera en mente a esta última, que es la más

una encina que sacude sus ramas o un conífero pino,
de exudante corteza, retuerce el tronco con su soplo
(el árbol, arrancado de raíz, cae inclinado,
destrozando todo lo que a su paso encuentra),
así, doblegando su cuerpo, abatió Teseo al feroz monstruo
que en los vientos vanos agitaba inútilmente los cuernos.
Luego, a salvo ya, con mucha gloria volvió el pie
y dirigió con el tenue hilo sus errantes pasos
para que, al salir del tortuoso laberinto,
no fuera engañado por las imperceptibles vueltas del palacio.
¿Pero por qué recordar todo lo demás, apartado de mi [primer canto:
cómo la doncella, abandonando el rostro de su padre,
el abrazo de la hermana y el de la madre, finalmente,
que, desolada, se lamentaba por la mísera hija,
a todo esto prefirió el dulce amor de Teseo,
o cómo traída en la nave llegó a la espumosa costa de Día,
o cómo, ceñidos sus ojos por el sueño,
la abandonó marchándose el esposo de desmemoriado pecho?
Cuentan que todo el tiempo, enloqueciendo en el [ardiente corazón,
lanzaba ella clarísonas voces desde el fondo del pecho
y que entonces, triste, trepaba montes escarpados,
desde donde tendía la vista a los vastos remolinos del piélago
y hacia las ondas del trémulo mar avanzaba entonces,
recogiendo de su pierna desnuda los suaves vestidos,
y que, acongojada, esto dijo en sus extremos lamentos,
estremeciéndose entre fríos sollozos, con el rostro anegado:
«¿Así, pérfido, separada de los altares paternos,

---

prominente en la mitología y que fue más tarde la esposa de Teseo.

v. 130 *extremis... querellis*: Ariadna habla con la convicción de su muerte inminente, tanto por la situación física del abandono en una isla desierta como por la situación emocional de la perfidia amorosa.

v. 132 *patriis... aris*: los altares de los dioses ancestrales que protegen a la familia.

perfide deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine diuum,
immemor, ah, deuota domum periuria portas?
nullane res potuit crudelis flectere mentis
consilium? tibi nulla fuit clementia praesto
immite ut nostri uellet miserescere pectus?
at non haec quondam blanda promissa dedisti

uoce mihi, non haec miserae sperare iubebas,
sed conubia laeta, sed optatos Hymenaeos,
quae cuncta aerei discerpunt irrita uenti.
nunc iam nulla uiro iuranti femina credat,
nulla uiri speret sermones esse fideles:
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci,
nil metuunt iurare nihil, promittere parcunt,
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil metuere, nihil periuria curant.
certe ego te in medio uersantem turbine leti
eripui, et potius germanum amittere creui
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem:
pro quo dilaceranda, feris dabor alitibusque
praeda, neque iniecta tumulabor mortua terra.
quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
quod mare conceptum spumantibus exspuit undis,
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis,
talia qui reddis pro dulci praemia uita?

---

v. 135 *deuota... periuria*: oxímoron en el que *devota* concentra la ironía de Ariadna, pues la virtud heroica de Teseo, que regresa como salvador de Atenas, le hace olvidar –o desconocer– sus promesas como amante.

v. 150 *germanum*: el Minotauro, en realidad medio hermano de Ariadna (hijo de la unión de Pasífae y el toro).

v. 153 *iniecta... terra*: sin ritos fúnebres, es decir, sin al menos tres puñados de tierra esparcidos sobre el cadáver, el alma no podía pasar al descanso en el reino de los muertos. Se trata, así, de la crueldad

me abandonaste en la orilla desierta, pérfido Teseo?
¿Así, marchándote, sin cuidar el numen de los dioses,
desmemoriado, ¡ay!, llevas devotos perjurios a tu casa?
¿Nada pudo doblegar la determinación
de tu alma cruel? ¿Ninguna clemencia hubo en ti
para que quisiera apiadarse de nosotros tu impío pecho?
Pero no fueron estas las promesas que en otro tiempo
[me hicieras
con amable voz, ni esto ordenabas esperar a la mísera,
sino las felices bodas, sino los deseados himeneos:
cosas que, juntas, los etéreos vientos se llevan como vanas.
Ninguna mujer crea ahora al varón que jura,
ninguna espere que sean fieles las palabras del varón:
mientras su ánimo anhelante desea obtener algo,
nada temen jurar, nada dejan de prometer;
pero una vez saciado el capricho de su corazón codicioso,
nada recuerdan de lo dicho ni se cuidan de sus perjurios.
Yo ciertamente te rescaté, cuando girabas en medio
del torbellino de la muerte, y preferí perder a mi hermano
antes que faltarte a ti, traidor, en el supremo momento:
por él, para ser despedazada, seré dada a las fieras y a las aves
como presa y, muerta, no me cubrirá la tierra amontonada.
Pues ¿qué leona te engendró bajo una peña solitaria,
qué mar te vomitó, concebido por las olas espumosas,
qué Sirte, qué Escila rapaz, qué inmensa Caribdis,
que por la dulce vida me devuelves tales premios?

---

máxima, pues las desgracias de Ariadna pueden no terminar con la muerte. La problemática de este tipo de pena *post mortem* es el tema central de *Antígona* de Sófocles.

v. 156 *Charybdis*: monstruo que vivía en un escollo en el estrecho que separa Italia de Sicilia. Es hija de Poseidón y la Tierra.

v. 156 *Scylla*: monstruo marino que habitaba en la costa italiana del estrecho de Mesina.

v. 156 *Syrtis*: los bancos de arena y bajíos en la costa norte de África, entre Cirene y Cartago.

si tibi non cordi fuerant conubia nostra
saeua quod horrebas prisci praecepta parentis,
attamen in uestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serua labore,
candida permulcens liquidis uestigia lymphis
purpureaue tuum consternens ueste cubile.
sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris,

externata malo, quae nullis sensibus auctae
nec missas audire queunt nec reddere uoces?
ille autem prope iam mediis uersatur in undis,
nec quisquam apparet uacua mortalis in alga,
sic nimis insultans extremo tempore saeua
fors etiam nostris inuidit questubus auris.

Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus in Creta religasset nauita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma

consilia in nostris requiesset sedibus hospes!
nam quo me referam?, quali spe perdita nitor?

Idaeosne petam montes, at gurgite lato

discernens ponti truculentum diuidit aequor?
an patris auxilium sperem, quemne ipsa reliqui,
respersum iuuenem fraterna caede secuta?

---

v. 162 *candida permulcens... uestigia*: el lavado de pies era una tarea común de las esclavas; por amor, Ariadna desea permanecer junto a Teseo, si no como esposa, al menos como esclava, un caso de *seruitium amoris* («esclavitud de amor») que se reencuentra con variaciones en toda la poesía elegíaca augustea.

Si a tu corazón nuestras bodas no habían llegado
porque temías los crueles preceptos de tu anciano padre,
pudiste, sin embargo, conducirme a tus moradas
como esclava, para que en labor alegre te sirviera,
acariciando tus blancos pies con aguas claras
o tendiendo tu lecho con un manto purpúreo.
¿Pero por qué, enloquecida por la desgracia, me lamento
[en vano
a las indiferentes brisas que, sin tener sentido alguno,
no pueden ni oír ni contestar las voces pronunciadas?
Pero aquel gira ya casi en medio de las olas
y ningún mortal aparece en la vacía playa.
Así, insultándome en el momento supremo, una fortuna
demasiado cruel ha rehusado también sus oídos a
[nuestras quejas.
¡Júpiter omnipotente, ojalá las popas de Cecropia entonces
no hubiesen alcanzado las orillas gnosias
ni, por llevar al toro indómito el funesto tributo, en Creta
hubiera atado el navegante pérfido su amarra
ni, malvado, ocultando crueles propósitos bajo un
[aspecto dulce,
hubiera como huésped descansado en nuestras moradas!
¿A dónde me volveré?, ¿en qué esperanza, perdida, me
[sostengo?
¿Buscaré los montes Ideos, de donde ¡ay! separándome
[con su inmenso oleaje
me aparta amenazante la inmensidad del mar?
¿Esperaré el auxilio de mi padre, a quien yo misma abandoné
para seguir al joven manchado con la sangre fraterna?

---

v. 172 *Gnosia... litora*: las costas cretenses, un uso metonímico de *Cnossos*, capital de Creta, en donde se encontraba el palacio de Minos.
v. 178 *Idaeosne... montes*: dominados por el Ida, monte de Creta.

coniugis an fido consoler memet amore
quine fugit lentos incuruans gurgite remos?
praeterea nullo colitur sola insula tecto,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis.
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,

omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.
Non tamen ante mihi languescent lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus
quam iustam a diuis exposcam prodita multam,
caelestumque fidem postrema comprecer hora.
quare facta uirum multantes uindice poena
Eumenides, quibus anguino redimita capillo

frons exspirantis praeportat pectoris iras,
huc, huc aduentate, meas audite querellas,
quas ego, uae, misera extremis proferre medullis
cogor, inops, ardens, amenti caeca furore.

quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo,
uos nolite pati nostrum uanescere luctum,
sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente deae funestet seque suosque».

has postquam maesto profudit pectore uoces,
supplicium saeuis exposcens anxia factis,
annuit inuicto caelestum numine rector.

---

v. 193 *Eumenides*: a partir de Homero, estas divinidades (de las más antiguas del panteón helénico) son las encargadas de vengar crímenes, especialmente familiares. De acuerdo con la cosmología de Hesíodo (*Theog.* 185), nacen de la tierra preñada por la sangre de Urano. Se trata de divinidades ctónicas a las que se atribuye un control sobre el orden cósmico (cf. Heráclito DK 22 B94). Producen la pérdida de la razón en los hombres y representan asimismo los poderes de la muerte. También llamadas Erinias, los romanos las identificaron con las Furias.

¿O me consolaré a mí misma con el leal amor de un esposo
que huye curvando los pesados remos sobre el oleaje?
Ninguna morada, además, hay en la costa, nadie en la isla,
ni se descubre una salida entre las envolventes olas del piélago.
Ninguna posibilidad de fuga, ninguna esperanza: todo
[está mudo,
todo abandonado, todo muestra la ruina.
Pero no languidecerán mis ojos con la muerte
ni se marcharán los sentidos de este cuerpo cansado,
antes que, traicionada, implore a los dioses una justa pena
y reclame, en la hora postrera, la lealtad de los Celestiales.
Por eso, oh Euménides, que castigáis las acciones de los hombres
con pena vengadora y cuya frente ceñida por cabellera
[de serpientes
lleva ante sí las iras expiradas desde el pecho,
aquí, venid aquí, escuchad las quejas que yo,
¡ay de mí, mísera!, soy obligada a proferir
desde las hondas entrañas, ciega de demente pasión,
[débil, en llamas.
Y, puesto que nacen sinceras del fondo de mi pecho,
no permitáis vosotras que nuestro dolor sea en vano
sino que Teseo, con el ánimo con que sola me ha dejado,
con ese mismo ánimo, diosas, sea funesto para sí y para
[los suyos».
Después que derramó estas voces desde su acongojado pecho,
implorando con ansia el castigo de tan crueles actos,
asintió el que gobierna con invicto numen a los Celestiales

---

v. 204 Es Júpiter mismo, en lugar de las Euménides, quien atiende la súplica de Ariadna. *Numen* significa «poder divino», pero también, en su sentido original y en relación con el verbo *adnuit*, alude al movimiento de asentir inclinando la cabeza; *numen* pertenece al lenguaje religioso y se refiere a la manifestación de *imperium* representada por el gesto de asentimiento de los dioses, si bien en la época imperial adquiere el sentido más sucinto de «divinidad».

quo nutu tellus atque horrida contremuerunt
aequora concussitque micantia sidera mundus.
ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta
quae mandata prius constanti mente tenebat,
dulcia nec maesto sustollens signa parenti
sospitem Erechtheum se ostendit uisere portum.
namque ferunt olim classi cum moenia diuae
linquentem gnatum uentis concrederet Aegeus
talia complexum iuueni mandata dedisse:
«gnate mihi longa iucundior unice uita,
gnate, ego quem in dubios cogor dimittere casus,
reddite in extrema nuper mihi fine senectae,
quandoquidem fortuna mea ac tua feruida uirtus
eripit inuito mihi te cui languida nondum

lumina sunt nati cara saturata figura,
non ego te gaudens laetanti pectore mittam,
nec te ferre sinam fortunae signa secundae,
sed primum multas expromam mente querellas
canitiem terra atque infuso puluere foedans.
inde infecta uago suspendam lintea malo,
nostros ut luctus nostraeque incendia mentis,
carbasa obscurata dicet ferrugine Hibera.

---

v. 211 *Erechtheum*: héroe ligado a los orígenes de Atenas. Primitivamente se identificaba con Erictonio, hijo de Hefesto y la Tierra; se lo encuentra directamente relacionado con Atenea: según Homero (*Il.* 2, 546-551), la diosa lo arrebata y lo lleva a su santuario de la Acrópolis.

v. 212 *diuae*: referencia a Atenea, la diosa tutelar de Atenas.

v. 213 *Aegeus*: Egeo, rey de Atenas, hijo de Pandión, sucesor de Cécrope y, en esta versión del mito, padre de Teseo (en una versión más temprana, es hijo de Poseidón). Egeo se hizo culpable ante Minos de la muerte de Androgeo. Catulo lo presenta como un anciano afectuoso

y con su gesto, la tierra y el hórrido océano temblaron
y agitó el cielo sus estrellas palpitantes.
Así el propio Teseo, apresada su alma por una ciega tiniebla,
alejó del pecho olvidadizo todos los mandatos
que tenía en su alma antes constante
y no anunció, elevando dulces señas para su acongojado padre,
que volvía sano y salvo a ver el puerto erecteo.
Pues cuentan que en otro tiempo Egeo, confiando a los vientos
a su hijo que en la nave abandonaba las murallas de la diosa,
estos mandatos, en el abrazo, había dado al joven:
«Único hijo mío, mucho más grato para mí que la vida,
hijo, a quien me veo obligado a enviar hacia inciertos avatares,
recién devuelto a mí en el extremo límite de la vejez,
ya que mi fortuna y tu virtud ferviente
contra mi voluntad te arrancan de mí (cuando mis
[desfallecientes ojos
no se han colmado todavía con la querida imagen del hijo),
yo no te enviaré con alegría ni con feliz pecho
ni permitiré que lleves signos de fortuna favorable,
sino que muchos lamentos sacaré antes de mi alma
ensuciando mis canas con tierra y esparcido polvo;
después, en el mástil errante suspenderé teñidos lienzos,
la tela íbera oscurecida con herrumbre, como conviene
a este dolor nuestro y a los fuegos de nuestra alma.

---

que sufre ante la decisión de su hijo, si bien admira su fervorosa virtud, y que al cabo termina siendo su víctima, en paralelo con Ariadna, a causa de la desmemoria (*immemor*) de Teseo.

v. 217 *reddite... nuper*: Teseo había pasado su infancia y adolescencia con su madre Etra en Trezena, junto a su abuelo, el rey Piteo, y no viajó a Atenas sino en su madurez, cuando su padre ya era un anciano.

v. 222 *fortunae signa secundae*: referencia a las velas blancas.

v. 227 *obscurata... ferrugine*: la tintura era producida con una especie de ocre (mineral con óxidos de hierro), siendo el color un negro violáceo.

quod tibi si sancti concesserit incola Itoni,
quae nostrum genus ac sedes defendere Erechthei,
annuit ut tauri respergas sanguine dextram,
tum uero facito ut memori tibi condita corde
haec uigeant mandata. nec ulla oblitteret aetas,

ut simul ac nostros inuisent lumina colles,
funestam antennae deponant undique uestem
candidaque intorti sustollant uela rudentes,
quam primum cernens ut laeta gaudia mente
agnoscam cum te reducem aetas prospera sistet».

haec mandata prius constanti mente tenentem
Thesea ceu pulsae uentorum flamine nubes

aereum niuei montis liquere cacumen.
at pater, ut summa prospectum ex arce petebat,
anxia in assiduos absumens lumina fletus,
cum primum inflati conspexit lintea ueli,
praecipitem sese scopulorum e uertice iecit,
amissum credens immiti Thesea fato.
sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus qualem Minoidi luctum
obtulerat, mente immemori talem ipse recepit.

quae tum prospectans cedentem maesta carinam

multiplices animo uoluebat saucia curas.
at parte ex alia florens uolitabat Iacchus

---

v. 228 *Itoni*: nombre de una ciudad (una montaña) de Beocia. Ítono es hijo de Anfictión, de la estirpe de Deucalión.

v. 228 *sancti... incola Itoni*: Atenea Itonia, la fundación de cuyo culto es atribuida a ese lugar.

v. 234 *antennae deponant*: el gesto de deponer el luto (cambiar la tela de

Si la moradora del sagrado Ítono, quien consintió defender
nuestra estirpe y la casa de Erecteo,
concediera que con la sangre del toro ensuciaras tu diestra,
entonces harás, por cierto, que en tu corazón memorioso
permanezcan firmes para ti estos mandatos y ninguna
[edad los olvide,
para que, apenas tus ojos divisen nuestras colinas,
las antenas depongan enteramente la fúnebre tela
y enarbolen velas blancas los retorcidos cables
y así, distinguiéndolas de inmediato, sienta yo alegría
en mi regocijado corazón, cuando una edad próspera te
[traiga de regreso».
Pero estos mandatos abandonaron a Teseo, guardados antes
con alma constante, como las nubes que impulsa el
[soplo de los vientos
abandonan la elevada cima de un monte nevado.
Y el padre, que desde lo alto de la torre ansiaba divisarlo,
consumiendo sus ojos anhelantes en continuas lágrimas,
se arrojó desde lo alto de las murallas
cuando contempló el lienzo oscuro de la inflada vela,
creyendo, por un destino cruel, haber perdido a Teseo.
Así, penetrando el intrépido Teseo en los recintos de su casa
enlutada por la muerte paterna, recibió él mismo un dolor
como el que, con corazón desmemoriado, había causado
[a la hija de Minos.
Acongojada ella, contemplando la quilla que se alejaba
[entonces,
herida, numerosas penas arremolinaba en su alma.
Y desde otra parte revoloteaba, floreciente, Iaco,

color fúnebre por las velas blancas) era el signo que indicaría a Egeo que su hijo se habría salvado.

v. 241 *summa... ex arce*: desde la Acrópolis, el lugar más alto de la ciudad.

v. 251 *Iacchus*: aunque en sus orígenes se trataba de una divinidad

cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,
te quaerens Ariadna tuoque incensus amore.
.....
quae tum alacres passim lymphata mente furebant,
euhoe! bacchantes, euhoe! capita inflectentes.
harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,
pars e diuulso iactabant membra iuuenco,
pars sese tortis serpentibus incingebant,
pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
orgia quae frustra cupiunt audire profani;
plangebant aliae proceris tympana palmis,
aut tereti tenues tinnitus aere ciebant,
multis raucisonos efflabant cornua bombos,
barbaraque horribili stridebat tibia cantu.
talibus amplifice uestis decorata figuris
puluinar complexa suo uelabat amictu.
quae postquam cupide spectando Thessala pubes
expleta est, sanctis coepit decedere diuis.
hic qualis flatu placidum mare matutino

---

menor asociada con los misterios eleusinos –hijo o cónyuge de Deméter, o de Perséfone y de Dionisos, en versiones posteriores–, Iaco fue identificado en la literatura griega con *Bacchus*, nombre de culto de Dionisos. La existencia de un importante santuario de Dionisos en Eleusis habría dado lugar a tal identificación. Los romanos lo asociaron con el antiguo dios itálico *Liber Pater*.

v. 251 *Nysigenis*: de Nisa, nombre de una montaña en la que una ninfa, del mismo nombre, crió a Dionisos; en ese lugar se inició el culto al dios. Por otra parte, y según ciertas tradiciones, Niso es el padre putativo del dios y de él proviene el nombre de Dionisos. Se habría perdido el verso siguiente al 253.

v. 252 *cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis*: en la poesía helenística los sátiros son representados como jóvenes lascivos y los silenos como ancianos ebrios. Estos últimos provienen de Nisa, ciudad legendaria donde Baco fue criado por Sileno.

vv. 255-264 La descripción que sigue comprende a los elementos característicos del culto a Baco. Otras descripciones en Virg., *Aen.* IV, 300 y ss., VII, 390 y ss.

con un cortejo de sátiros y nisígenas silenos,
buscándote a ti, Ariadna, encendido por tu amor.
.....
Entonces, por todos lados, deliraban con enloquecido ánimo,
«¡evohé!», ágiles bacantes, «¡evohé!», inclinando la cabeza.
Algunas de ellas sacudían tirsos de frondoso extremo,
otras arrojaban los miembros de un novillo descuartizado,
otras se coronaban con retorcidas serpientes,
otras celebraban oscuros misterios en canastillas huecas
–misterios que en vano esperan conocer los profanos–;
con sus manos en alto, otras golpeaban timbales
o arrancaban del redondo bronce tañidos sutiles,
los cuernos de muchas soplaban roncos clamores
y con horrible son aullaba la bárbara flauta.
Magníficamente decorada con tales figuras,
la manta cubría el tálamo que abrazaba con su velo.
Después que la juventud tesaliense se sació de observarla
con avidez, fue cediendo el paso a los dioses santos.
Entonces, como el Zéfiro con su soplo matutino

---

v. 256 *tecta... cuspide thyrsos*: el tallo de vid que Baco lleva tradicionalmente como cetro.

v. 259 *obscura... orgia*: ritos secretos del culto báquico, con el cual la palabra *orgia* está especialmente relacionada. (ver Virg., *Georg.* IV, 521). Esta expresión ha generado explicaciones como la de E. Marmorale, quien propone la hipótesis de un Catulo iniciado en los misterios y una lectura simbólica del Carmen 64, aunque con escasas posibilidades de verificación.

v. 259 *cauis... cistis*: canastillas cilíndricas donde se guardaban los objetos de culto.

vv. 262-263 *tereti... aere... cornua* («cuernos»): el cuerno y los címbalos están principalmente asociados al culto de Cibeles (diosa del Asia Menor, cuyo culto se difundió por el mundo helénico, y luego por el romano), otra manifestación ritual de carácter orgiástico que aparece en el *Carmen* 63, con el mito de Atis.

v. 264 *barbaraque*: es decir, asiática. Se trata del aulete, una variedad de flautín.

horrificans Zephyrus procliuas incitat undas,
Aurora exoriente uagi sub limina solis,
quae tarde primum clementi flamine pulsae
procedunt leuiterque sonant plangore cachinni,
post uento crescente magis magis increbescunt
purpureaque procul nantes ab luce refulgent,
sic tum uestibuli linquentes regia tecta,
ad se quisque uago passim pede discedebant.
quorum post abitum princeps e uertice Peli
aduenit Chiron portans siluestria dona,
nam quoscumque ferunt campi quos Thessala magnis
montibus ora creat quos propter fluminis undas
aura parit flores tepidi fecunda Fauoni,
hos indistinctis plexos tulit ipse corollis,
quo permulsa domus iucundo risit odore.
confestim Penios adest, uiridantia Tempe,
Tempe quae siluae cingunt super impendentes,
Naiasin linquens doris celebranda choreis,
non uacuus, namque ille tulit radicitus altas
fagos, ac recto proceras stipite laurus,
non sine nutanti platano lentaque sorore
flammati Phaethontis, et aerea cupressu.

---

v. 270 *Zephyrus*: viento suave y tibio del oeste, que en Italia anuncia la primavera.

v. 279 *Chiron*: el más célebre de los centauros, perteneciente a la misma generación divina que Zeus. Los centauros combinan la animalidad del caballo con los apetitos del ser humano, lo que conduce a continuas luchas y conflictos, conocidos como «centauromaquias». Quirón es una figura compleja, pues presenta aspectos singulares de sabiduría, como conocedor de la medicina y como educador. Constituye, junto con Folo (*Pholus*), una excepción de civilización y conocimiento. En una versión del mito, Thetis es entregada a Peleo por Quirón (Pind., *Nem.*, 3, 97); posteriormente, Peleo le confía la educación de su hijo Aquiles. En este pasaje, sin embargo, Catulo no alude a esas funciones, quizás por considerarlas muy conocidas.

v. 282 *Fauoni*: el viento Céfiro.

empuja las inclinadas olas encrespando el plácido mar,
cuando la Aurora nace bajo los umbrales del sol errante,
y avanzan estas impulsadas por apacible soplo, con lentitud
primero, y suenan levemente con murmurar de risa,
y después, ya crecido el viento, aumentan más y más,
y con purpúrea luz refulgen ondulantes a lo lejos,
así entonces, abandonando los regios recintos del vestíbulo,
cada uno, en desorden, con errante paso se alejó hacia su casa.
Tras su partida, en primer lugar llegó Quirón,
desde la cima pelíaca, cargando dones silvestres:
pues todas las flores que ofrecen los campos, las que hace surgir
en sus grandes montes la región de Tesalia, las que engendra
junto a las ondas del río la brisa fecunda del tibio Favonio,
las ofreció él mismo, entretejidas en abigarradas coronas,
con las que toda la casa rió acariciada por el alegre perfume.
Al instante, dejando el reverdecido Tempe
a las Náyades para que lo celebren con danzan dóricas,
Tempe al que ciñen coronas de pendientes bosques,
se acerca Peneo, sin las manos vacías, puesto que ha arrancado
de raíz largos laureles de tronco recto y altas hayas,
además del plátano oscilante y el ciprés etéreo
y la flexible hermana del fulminado Faetón.

---

v. 285 *Penios*: dios-río de Tesalia, considerado como hijo de Océano y Tethys.

v. 287 *Naiasin*: las ninfas de los manantiales y las corrientes de agua. Su genealogía es variable: son llamadas tanto hijas de Zeus como del Océano, pero con mayor frecuencia son simplemente hijas del dios del río que habitan.

v. 291 *Phaetontis*: hijo del Sol (*Helios*) y de Climene (Ov. *Met.* 1, 750 y ss.). Viajó al Este en busca de su padre y, ya en el palacio, solicitó conducir el carro solar por un día. Los caballos inmortales se desbocaron por la impericia del conductor, amenazando con destruir la Tierra, por lo que fue fulminado por Zeus mientras conducía el carro de su padre, en el que estuvo cerca de producir una conflagración universal. Precipitado en el río Erídano, sus hermanas lo lloraron de tal modo que fueron convertidas en álamos.

haec circum sedes late contexta locauit
uestibulum ut molli uelatum fronde uireret.

post hunc consequitur sollerti corde Prometheus,
extenuata gerens ueteris uestigia poenae
quam quondam silici restrictus membra catena
persoluit pendens e uerticibus praeruptis.
inde pater diuum sancta cum coniuge natisque
aduenit, caelo te solum, Phoebe, relinquens.
unigenamque simul cultricem montibus Idri,
Pelea nam tecum pariter soror aspernata est
nec Thetidis taedas uoluit celebrare iugales.
qui postquam niueis flexerunt sedibus artus,

large multiplici constructae sunt dape mensae,
cum interea infirmo quatientes corpora motu
ueridicos Parcae coeperunt edere cantus.
his corpus tremulum complectens undique uestis

candida purpurea talos incinxerat ora,

---

v. 294 *Prometheus*: hijo del titán Jápeto. Zeus lo castigó encadenándolo en el Cáucaso por llevar el fuego a los mortales. De acuerdo con Higinus (*Astr.* II, 15) y Servio (sobre Virg., *Egl.* 6, 42), Prometeo, después de su liberación del castigo, se reconcilió con Zeus advirtiéndole sobre las consecuencias que tendría la boda de Thetis, en relación con el destino de su futuro hijo.

v. 299 *Phoebe*: en los relatos de Homero (*Il.* XXIV, 63) y Píndaro (*Nem.* 5, 41), Febo (Apolo) está presente en la boda; en Esquilo (fr. 450, citado por Platón, *Rep.* 383b), Thetis lo acusa de traición (él la había bendecido en su boda, y luego había asesinado a su hijo). Catulo sigue otra versión, en la que la enemistad de Apolo es reconocida desde el principio.

v. 300 *unigenam*: el adjetivo (que comúnmente significa «hija única») es el epíteto usual de Hécate, y podría transferirse a Artemis, con la cual es a veces identificada.

Colocó estos dones entrelazados alrededor de la morada
en tal abundancia que el vestíbulo verdecía cubierto
[por una tierna fronda.
Detrás de este siguió Prometeo, de corazón ingenioso,
llevando mitigados los vestigios de la antigua condena
que, ligados con cadena sus miembros a la roca,
cumplió en otro tiempo, pendiendo de cimas escarpadas.
Llegó luego el padre de los dioses, con su divina consorte
y sus hijos, dejándote solo a ti, Febo, en el cielo,
junto a tu hermana gemela, la que habita en los montes del Idro,
pues al igual que tú, tu hermana despreció a Peleo
y no quiso celebrar las ceremonias nupciales de Thetis.
Después que todos reclinaron sus miembros en los
[níveos asientos,
las mesas fueron generosamente dispuestas con festín variado,
en tanto que agitando los cuerpos con movimiento tembloroso
empezaron las Parcas a revelar sus cantos verdaderos.
Un cándido vestido, que abrazaba enteramente el cuerpo
[trémulo,
con purpúreo borde les ceñía los tobillos,

---

v. 300 *Idri*: si la lectura *Idri* es correcta, posiblemente Idro sea el epónimo fundador de la ciudad de Idrias, en Caria, región asociada con el culto a Hécate.

v. 301 *Pelea... soror aspernata*: no hay historia conocida que hable de tal desdén; Homero (*Il.* XXIV, 62) menciona expresamente la presencia de todos los dioses en la boda y una canción nupcial cantada por Febo.

v. 306 *Parcae*: divinidades romanas del Destino (*Fatum*), identificadas con las Moiras griegas. Son tres hermanas: Cloto preside el nacimiento; Láquesis, el matrimonio y Atropos, la muerte. En Hesíodo (*Teog.* 904 y ss.) aparecen como hijas de Zeus y de Temis. En el pensamiento romano, las Parcas no poseen un poder universal tan extenso como el Hado (*Fatum*) o Destino, y se las relaciona con el nacimiento (*Parcae* < *parere*, «parir», «dar a luz»). Catulo presenta una versión griega en la que Cloto es la hilandera, con un huso, que teje el hilo de la

at roseo niueae residebant uertice uittae
aeternumque manus carpebant rite laborem.
laeua colum molli lana retinebat amictum,
dextera tum leuiter deducens fila supinis

formabat digitis, tum prono in pollice torquens
libratum tereti uersabat turbine fusum,
atque ita decerpens aequabat semper opus dens,
laneaque aridulis haerebant morsa labellis,
quae prius in leui fuerant exstantia filo.
ante pedes autem candentis mollia lanae
uellera uirgati custodibant calathisci.
haec tum clarisona uellentes uellera uoce
talia diuino fuderunt carmine fata,
carmine perfidiae quod post nulla arguet aetas.
«o decus eximium magnis uirtutibus augens,
Emathiae tutamen, Opis carissime nato,
accipe quod laeta tibi pandunt luce sorores,

---

vida; Láquesis –generalmente representada con un pergamino o un globo– determina su extensión, y Atropos (literalmente, «lo inevitable»), con tijeras –en otras versiones, con una balanza– corta el hilo.

v. 309 *at roseo niueae residebant uertice uittae*: esto podría significar que ellas eran las únicas en rivalizar con el cabello rojo de Niso, padre de Escila; según otra versión, las ancianas llevarían guirnaldas de rosas en la cabeza (ver Tibulo, III, 4, 28, *myrtea coma*), siendo tal adorno improbable en mujeres de edad. Interpretamos el verso, que es corrección de *at roseae niueo residebant uertice uittae*, como la imagen de mechones de pelo blanco en el cuero cabelludo de color rosado.

v. 321 *diuino... carmine*: canto profético, inspirado. La palabra latina *carmen* (con la misma raíz del sánscrito *karma*, «acción ritual») aparece originariamente designando un canto ritual de inspiración divina y lleva en sí la noción de profecía.

vv. 323-381 En las versiones antiguas del mito (ver Eurípides, *I. T.*, 1040 ss.) eran las Musas las que entonaban el canto nupcial en honor de Peleo y Thetis; el que lo hagan las Parcas da al poeta la posibilidad de proyectar su historia hacia el futuro, e incluir la profecía del naci-

níveos listones coronaban la rosada cabeza
y, conforme al rito, las manos hilaban su labor eterna.
La izquierda sostenía la rueca cubierta por suave lana,
la derecha moldeaba con destreza los hilos que separaba [con los dedos
hacia arriba y, torciéndolos entonces en el pulgar doblado,
giraba el huso equilibrado por el redondo disco,
y arrancando así emparejaba su obra con los dientes
todo el tiempo, y las mordidas de lana, que sobresalían antes
del hilo leve, se adherían a los labios resecos.
Canastillas de mimbre, a sus pies, retenían
los suaves vellones de la blanca lana.
Arrancando los vellones, con voz clarísona entonces
profirieron tales vaticinios en un divino canto,
canto que ninguna edad venidera acusará de perfidia:
«Oh tú, que con grandes virtudes incrementas tu gloria excelsa,
muralla de Emancia, a quien más quiere el hijo de Ops,
escucha lo que a ti, en este feliz día, te revelan las Hermanas,

---

miento de Aquiles y su trayectoria heroica. Apolo, como conductor de las Musas (*Musagetes*), resultaría falaz (*perfidus*, i.e., infiel a sus promesas de felicidad para Thetis y Peleo) dada su hostilidad hacia Aquiles en la guerra de Troya, por lo que se consigna que el canto de las Parcas, contrariamente, será un oráculo verídico. Por el tema, la canción puede definirse como un *epithalamium*; el estribillo que remata las doce estrofas, compuestas de desigual cantidad de versos, es un recurso frecuente en la poesía alejandrina.

v. 324 *Opis*: diosa romana que personifica la abundancia (*opis*: «abundancia»). Es la páredro de Saturno, con quien compartía el templo en el Capitolio. Los romanos la identificaban frecuentemente con Rea, esposa de Cronos (identificado, a su vez, con Saturno) y madre de Zeus; así, el hijo de Ops es Júpiter (al igual que en Plauto, *Persa*, 252; *M.G.*, 1082).

v. 324 *Emathiae tutamen*: Emancia es propiamente el nombre de una parte de Macedonia, pero Virgilio, Ovidio y Lucano siguen a Catulo en tomarlo como sinónimo de Tesalia.

v. 324 *Opis, carissime nato*: la lectura de Housman, que hemos elegido para la traducción, se produce a partir de una repuntuación del verso (vale decir, quitando la coma que sigue a *Opis*).

ueridicum oraclum. sed uos, quae fata sequuntur,
currite ducentes subtegmina, currite, fusi,

adueniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx,
quae tibi flexanimo mentem perfundat amore
languidulosque paret tecum coniungere somnos
leuia substernens robusto bracchia collo.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

nulla domus tales umquam contexit amores,
nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

nascetur uobis expers terroris, Achilles,
hostibus haud tergo sed forti pectore notus,

qui persaepe uago uictor certamine cursus
flammea praeuertet celeris uestigia ceruae.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

non illi quisquam bello se conferet heros,
cum Phrygii Teucro manabunt sanguine campi
Troicaque obsidens longinquo moenia bello
periuri Pelopis uastabit tertius heres.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

illius egregias uirtutes claraque facta
saepe fatebuntur natorum in funere matres,

---

v. 329 *Hesperus*: en una versión temprana, es hijo de Astreo y de Eos, pero posteriormente aparece como hijo o hermano de Atlante. Fue el primero en ascender al monte Atlas para observar las estrellas, de donde una tormenta lo arrebató; a partir de allí se lo identificó con la estrella vespertina. Es padre de Hésperis y abuelo de las Hespérides, de acuerdo con la versión tardía de Diodoro Sículo (4.47.2).

v. 346 *periuri Pelopis*: Pélope (hijo de Tántalo, padre de Atreo, y por lo tanto abuelo de Agamenón) sobornó a Mirtilo (hijo de Hermes), el

el veraz oráculo. Pero vosotros corred, husos,
corred, guiando los hilos que siguen a los hados.

Ya vendrá Héspero, trayendo para ti lo deseado
por los maridos, la consorte vendrá con fausta estrella
para colmar tu alma con el amor que enternece
y prepararse a enlazar contigo sus lánguidos sueños,
deslizando en tu cuello robusto sus delicados brazos.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Ninguna casa cobijó jamás amores tales,
ningún amor unió con pacto tal a los amantes,
cual la concordia que une a Thetis, cual la que une a Peleo.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Nacerá de vosotros Aquiles, ignorante del terror,
conocido entre sus enemigos, no por su espalda sino por
[su pecho fuerte,
quien siempre vencedor en el incierto certamen de la carrera
aventajará los llameantes pasos de una rápida cierva.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Ningún héroe podrá compararse con él en la guerra,
cuando se aneguen de sangre teucra los campos frigios
y, sitiando con una larga guerra los muros de Troya,
los devaste el tercer heredero del perjuro Pélope.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Sus egregias virtudes y sus ilustres hazañas
proclamarán siempre las madres en el funeral de los hijos,

---

auriga de Enómao, para que lo ayudara a ganar la carrera de carros y por ese medio obtener el matrimonio con la hija de este último, Hipodamía; después de la victoria asesinó a Mirtilo, a quien había ofrecido la mitad de su reino. Sin embargo, Pélope alcanza una gran prosperidad y se le atribuyen seis hijos de Hipodamía.

v. 346 *tertius heres*: se refiere sin duda a Agamenón, pero ello implica una genealogía dudosa.

cum incultum cano soluent a uertice crinem
putridaque infirmis uariabunt pectora palmis.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

namque uelut densas praecerpens messor aristas
sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiugenum infesto prosternet corpora ferro.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri,
quae passim rapido diffunditur Hellesponto,

cuius iter caesis angustans corporum aceruis,

alta tepefaciet permixta flumina caede.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

denique testis erit morti quoque reddita praeda,
cum teres excelso coaceruatum aggere bustum
excipiet niueos perculsae uirginis artus.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

nam simul ac fessis dederit fors copiam achiuis

urbis Dardaniae Neptunia soluere uincla,

alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
quae uelut ancipiti succumbens uictima ferro,
proiciet truncum summisso poplite corpus.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

---

v. 357 *unda Scamandri*: el río de la llanura de Troya, también llamado Janto.

v. 367 *Neptunia... uincla*: las murallas hechas por Poseidón para Laomedonte.

v. 367 *urbis Dardaniae*: en la versión más difundida del mito, Dárdano es hijo de Zeus y de Electra, la hija de Atlante. Su país de origen es Samotracia, aunque en otras versiones se lo ubica en Italia, Arcadia o Creta. Pasa a la costa asiática y es recibido por Teucro, quien le da a

cuando suelten de sus blancas cabezas la cabellera en desorden
y se golpeen los senos marchitos con débiles palmas.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Pues como un segador que, arrancando apretadas espigas,
bajo el sol ardiente cosecha los rubios sembradíos,
los cuerpos de los troyanos abatirá con hierro funesto.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Testigo será de sus grandes virtudes la ola del Escamandro,
que por distintos lugares se derrama en el impetuoso [Helesponto,
cuyo curso, angostándose por montones de cuerpos [desmembrados,
entibiará sus profundas corrientes al mezclarse la sangre.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Y, al fin, testigo será también la presa entregada a la muerte,
cuando la pira circular en el alto túmulo erigida
reciba los miembros níveos de la virgen abatida.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Pues tan pronto como a los cansados aqueos haya dado [la fortuna
la fuerza para deshacer los lazos neptunios de la ciudad [de Dárdano,
serán bañados sus hondos sepulcros por la sangre de Polixena,
quien, sucumbiendo como víctima bajo el hierro de doble filo,
dejará caer, postrada la rodilla, el cuerpo decapitado.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

---

su hija Bateia en matrimonio y, al morir, lo hace heredero de su reino, que pasa a llamarse Dardania.

v. 368 *Polyxenia*: hija de Príamo y Hécuba (no mencionada en *Ilíada*), sacrificada por Neptólemo sobre la tumba de Aquiles (Eur., *Hec.* 220 y ss.). Independientemente de esta leyenda se desarrollaron otras: en una de ellas, Aquiles desea obtener la mano de la joven y ofrece a su padre abandonar a los griegos y regresar a su patria, o, según otros, pelear en las filas troyanas; en otra, Paris mata a Aquiles en el momento de su boda con Polixena.

quare agite, optatos animi coniungite amores.
accipiat coniunx felici foedere diuam,
dedatur cupido iamdudum nupta marito.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

non illam nutrix orienti luce reuisens
hesterno collum poterit circumdare filo.
(currite ducentes subtegmina, currite, fusi).

anxia nec mater discordis maesta puellae
secubitu caros mittet sperare nepotes.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

talia praesentes quondam felicia Pelei
carmina diuino cecinerunt pectore Parcae.
praesentes namque ante domos inuisere castas
heroum et sese mortali ostendere coetu
caelicolae nondum spreta pietate solebant.
saepe pater diuum templo in fulgente reuisens,
annua cum festis uenissent sacra diebus,

conspexit terra centum procumbere tauros.

saepe uagus Liber Parnassi uertice summo

---

vv. 384-407 El epílogo, incorporado como reflexión final de las historias, presenta el motivo de la degradación del tiempo, reiterado en las literaturas griega y latina (Hes, *T. y D.*, 174 y ss.; Arato, *Fen.*, 100 y ss., etc.) y asociado a una concepción cíclica del tiempo dividido en Edades. La contraposición antes-ahora *–i.e., illo tempore-nunc–* no aparece aquí establecida entre la Edad de Oro y la actual de Hierro, sino entre la Edad Heroica y el presente, pues el pasado no aparece como un tiempo de armonía y concordia, sino de luchas, traiciones y muerte. Esto ha propiciado la interpretación «irónica» del poema, según la cual el poeta termina concluyendo que poca o ninguna diferencia existe entre el pasado y el presente, e invita a releer el poema desde esta perspectiva; el lector comprueba, al cabo, que la declaración final

Vamos, pues, unid los amores que el alma desea.
Reciba en dichoso pacto el consorte a la diosa,
sea dada la esposa al ya desde hace tiempo anhelante marido.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

La nodriza, visitándola al nacer el día,
con el hilo de la víspera no podrá rodear su cuello.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Ni la ansiosa madre, entristecida por las discordias de la joven
todavía casta, desistirá de esperar queridos nietos.
Corred, husos, corred guiando los hilos.

Tales cantos, profetizando en otro tiempo venturas a Peleo,
cantaron las Parcas desde su pecho divino.
Puesto que antes, cuando la piedad no era todavía despreciada,
solían visitar los habitantes del cielo, en persona, las castas
moradas de los héroes y mostrarse en la reunión de los mortales.
Con frecuencia el padre de los dioses, volviéndose a mirar
desde su templo refulgente, como hubieran llegado los
[sacrificios anuales
con sus días festivos, contemplaba tumbar cien toros en
[la tierra.
Con frecuencia Líber, que vaga por la cumbre más alta
[del Parnaso,

---

no proclama, como dice hacerlo, la superioridad del pasado frente a la degradación del presente, sino que da a entender que toda la humanidad está sometida al dolor y a la muerte, aunque varíen sus formas y razones. Una posición crítica más moderada encuentra en este epílogo una contraposición cierta entre pasado y presente, establecida a partir del alejamiento de la Justicia en los tiempos actuales; en el mundo pretérito hay posibilidad de justicia, incluso en cuestiones amorosas, como lo evidencia la historia de Ariadna y Teseo.

v. 390 *Parnassi*: montaña consagrada a Apolo, en cuya ladera se encuentra Delfos. El héroe del cual recibe el nombre habría fundado el antiguo oráculo de Pitón, e inventado además la adivinación por medio de las aves.

Thyiadas effusis euantes crinibus egit,
cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes

acciperent laeti diuum fumantibus aris.
saepe in letifero belli certamine Mauors
aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia uirgo
armatas hominum est praesens hortata cateruas.
sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfudere manus fraterno sanguine fratres,
destitit extinctos natus lugere parentes,
optauit genitor primaeui funera nati
liber ut innuptae poteretur flore nouercae,
ignaro mater substernens se impia nato
impia non uerita est diuos scelerare penates.
omnia fanda nefanda malo permixta furore
iustificam nobis mentem auertere deorum:
quare nec tales dignantur uisere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro.

v. 391 *Thyiadas*: Tíadas, nombre dado a veces a las ménades, en honor a Tía, ninfa que fue la primera en celebrar el culto a Dionisos en el monte Parnaso.

v. 394 *Mauors*: forma itálica arcaica de *Mars*, «Marte».

conducía a las vociferantes Tíadas de sueltas cabelleras,
porque los habitantes de Delfos, precipitándose en
[tumulto desde toda la ciudad,
felices, habían recibido al dios en altares humeantes.
Con frecuencia, en el mortífero certamen de la guerra, Mavorte
o la virgen Ramnusia o la señora del rápido Tritón
exhortaban, en persona, a las armadas multitudes de hombres.
Pero después la tierra fue empapada por el nefando crimen
y todos ahuyentaron la justicia de la mente codiciosa:
los hermanos tiñeron sus manos con la sangre fraterna,
dejó de llorar el hijo a los fallecidos padres,
el padre deseó los funerales de su hijo primogénito
para apoderarse, ya libre, de la virtud de la madrastra virgen;
la sacrílega madre, deslizándose bajo su hijo incauto,
no temió, sacrílega, deshonrar a los divinos ancestros.
Todo, lo pío y lo impío, confundido en pasión malvada,
apartó de nosotros el justiciero espíritu de los dioses:
por lo que ya no se dignan a visitar reuniones tales
ni permiten ser alcanzados por la luz clara del día.

---

v. 395 *rapidi Tritonis era* («señora del rápido Tritón»): se trata de Atenea, a la que Homero (*Il.* 8, 39) llama *Tritogeneia*, «nacida de Tritón». Tritón es el dios marino hijo de Poseidón y Anfitrite.

v. 395 *Rhamnusia uirgo*: Némesis, llamada así por su famoso templo de Rhamnus, en el Ática.

v. 402 *nouercae*: la joven virgen, prometida del hijo, se transforma en madrastra cuando se une al padre.

Carmen 65

Etsi me assiduo defectum cura dolore
seuocat a doctis, Hortale, uirginibus,
nec potis est dulces Musarum expromere fetus
mens animi (tantis fluctuat ipsa malis:
namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
pallidulum manans alluit unda pedem,
Troica Rhoeteo quem subter litore tellus
ereptum nostris obterit ex oculis
<alloquar, audiero numquam tua {facta} loquentem,>
numquam ego te, uita frater amabilior,
aspiciam posthac?, at certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte canam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias, absumpti fata gemens Ityli).
sed tamen in tantis maeroribus, Hortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiadae,
ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis
effluxisse meo forte putes animo,
ut missum sponsi furtivo munere malum
procurrit casto uirginis e gremio,
quod miserae oblitae molli sub ueste locatum,
dum aduentu matris prosilit, excutitur;
atque illud prono praeceps agitur decursu,
huic manat tristi conscius ore rubor.

---

v. 2 *a doctis, Hortale, uirginibus*: el poema se concibe como una carta a Quinto Hortensio Hortalo, famoso orador, rival de Cicerón, y también poeta cercano al círculo de Catulo; se trata del mismo Hortensio mencionado en el C. 95 no elogiosamente; las «doctas vírgenes» son las Musas.

v. 5 *Lethaeo gurgite fratris*: aparece el tema de la muerte del hermano, que se encuentra más ampliamente desarrollado en los poemas 68 y 101; el Leteo es el río del Hades donde las almas beben el olvido de su vida terrena.

v. 7 *Troica Rhoeteo... litore tellus*: la muerte del hermano como impedimento para la poesía también aparece en el C. 68 (a).

Carmen 65

Aunque deshecho por el dolor continuo la pena
me aleja, Hortalo, de las doctas vírgenes
y no puede expresar los dulces retoños de las Musas
mi alma (ella misma se agita en tantos males pues
hace muy poco la ola que mana del abismo Leteo
bañó el pálido pie de mi hermano,
a quien oprime la tierra troyana,
arrebatado de nuestros ojos bajo la costa retea.
<Hablaré, nunca habré de oír al que cuenta tus hazañas>
Nunca más, hermano más amado que mi vida,
te volveré a ver?, pero por cierto siempre te amaré,
siempre por tu muerte cantaré tristes poemas,
como canta bajo las densas sombras de las ramas
la Daulia, lamentando los infortunios del arrebatado Itilo).
pero te envío, Hortalo, entre tantas aflicciones
estos versos sacados del Batíada,
para que no pienses quizás que tus palabras, a los inquietos vientos
inútilmente entregadas, se han resbalado de mi alma
así como la manzana, enviada cual furtivo regalo del novio,
se precipita del casto regazo de la doncella,
pues, colocada bajo la suave túnica de la pobre olvidadiza,
cae al levantarse por la llegada de la madre;
y la manzana rueda en precipitada carrera,
mientras fluye por el triste rostro un rubor culpable.

---

v. 14 *Daulias*: la «Daulia» (esto es, oriunda de la Dáulide) es Procne, esposa de Tereo y madre de Itilo (*Ityli*), quien al enterarse del amor de Tereo por su hermana Filomela, mató a su hijo Itilo, lo cocinó y se lo dio de comer al esposo infiel; por intervención de los dioses, se convierten en aves (Procne, en ruiseñor; Filomela, en golondrina y Tereo, en abubilla).

v. 16 *expressa tibi carmina Battiadae*: se refiere a los poemas de Calímaco (véase C. 7, 6); *expressa* puede significar tanto «extraídos», «sacados», como «imitados», «modelados» o «traducidos».

v. 19 *malum*: el obsequio de una manzana hecho en secreto a una doncella representaba una declaración amorosa.

Carmen 66

Omnia qui magni dispexit lumina mundi,

qui stellarum ortus comperit atque obitus,
flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,
ut cedant certis sidera temporibus,
ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans
dulcis amor gyro deuocet aerio:
idem me ille Conon caelesti in limine uidit
e Bereniceo uertice caesariem
fulgentem clare, quam cunctis illa deorum
leuia protendens bracchia pollicita est,
qua rex tempestate nouo auctatus hymenaeo
uastatum fines iuerat Assyrios,
dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
quam de uirgineis gesserat exuuiis.
estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum
frustrantur falsis gaudia lacrimulis,
ubertim thalami quas iuxta limina fundunt?
non, ita me diui, uera gemunt, iuerint.
id mea me multis docuit regina querellis
inuisente nouo proelia torua uiro.
et tu non orbum luxti deserta cubile,

sed fratris cari flebile discidium?
quam penitus maestas exedit cura medullas!

---

v. 1 *Omnia qui magni dispexit lumina mundi*: el que distinguió las contelaciones es Conón, mencionado en el v. 7; Conón de Samos (siglo III a. C.) fue un legendario astrónomo de Alejandría, cuyos estudios –hoy perdidos– resultaron decisivos en esta ciencia; aquí se presenta como quien descubrió la nueva constelación, la «Trenza de Berenice» (*Coma Berenice*), que se encuentra ubicada en el polo norte galáctico de la Vía Láctea; *Coma Berenice* forma una constelación enclavada entre Osa Mayor, Leo, al Sur, Virgo y al Oeste, Bootes (el Boyero); es visible en ambos hemisferios de febrero a agosto.

Carmen 66

Conón, que vio con nitidez todas las constelaciones del
[inmenso firmamento,
que descubrió el nacimiento y el ocaso de las estrellas,
cómo se oscurece el llameante fulgor del sol inquieto,
cómo desaparecen los astros en tiempos precisos,
cómo un dulce amor, furtivo, aparta con su giro etéreo a Trivia,
y la deja bajo las rocas del Latmio,
también vio, en el umbral del cielo,
que yo era la trenza de la cabeza de Berenice
brillando refulgente, la que a los dioses
prometió ella, tendiendo sus tersos brazos,
en los tiempos en que el rey, favorecido por el reciente himeneo,
había marchado a devastar las fronteras asirias,
cargando los dulces vestigios del combate nocturno
que por los despojos de la virginidad había obtenido.
¿Odian a Venus las recién casadas? ¿Las alegrías de los padres
acaso se desvanecen con falsas lagrimitas,
que derraman en abundancia junto a los umbrales del tálamo?
¡Me asistan los dioses, no gimen de veras!
Eso me enseñó mi reina con muchos lamentos
cuando afrontó torvos combates su esposo reciente.
¿Pero lloraste tú por haber sido abandonada en el lecho
[desierto
o por la triste partida del hermano querido?
¡Qué profundamente devoró el pesar tus desdichadas entrañas!

---

v. 7 *me*: el *ego* que relata la historia de Berenice es la misma cabellera.

v. 8 *e Bereniceo uertice*: Berenice, hija del rey de Cirene, se casó con Ptolomeo III Evergetes al ascender este al trono de Egipto en el 247 a. C., pero inmediatamente marcha a la guerra contra el rey sirio Seleuco II, por lo que Berenice consagra su trenza (o su cabellera) por el regreso de su esposo sano y salvo.

v. 15 *estne nouis nuptis odio Venus?*: reaparece el tema nupcial de las falsas quejas de las novias de los poemas 61 y 62.

ut tibi tunc toto pectore sollicitae
sensibus ereptis mens excidit! at te ego certe

cognoram a parua uirgine magnanimam.
anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta es
coniugium, quo non fortius ausit alis?
sed tum maesta uirum mittens quae uerba locuta es!

Iuppiter, ut tristi lumina saepe manu!

quis te mutauit tantus deus? an quod amantes
non longe a caro corpore abesse uolunt?
atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis

non sine taurino sanguine pollicita es,
si reditum tetulisset. is haud in tempore longo
captam Asiam Aegypti finibus addiderat.
quis ego pro factis caelesti reddita coetu
pristina uota nouo munere dissoluo.
inuita, o regina, tuo de uertice cessi,
inuita: adiuro teque tuumque caput,
digna ferat quod siquis inaniter adiurarit:
sed qui se ferro postulet esse parem?
ille quoque euersus mons est, quem maximum in oris

progenies Thiae clara superuehitur,
cum Medi peperere nouum mare, cumque iuuentus

per medium classi barbara nauit Athon.
quid facient crines, cum ferro talia cedant?

---

v. 26 *cognoram a parua uirgine magnanimam*: a los quince años, Berenice había hecho matar a Demetrio, con quien su madre quería casarla, para poder desposarse con el prometido que su padre, antes de morir, le había destinado.

¡Cómo entonces, con todo tu pecho acongojado,
la mente se te oscurecía, arrebatados los sentidos! Pero [yo, por cierto,
te había conocido valiente desde pequeña.
¿Acaso has olvidado la brillante acción por la que te uniste
a un esposo real, que nadie se atrevió a superar?
Pero entonces ¡qué desdichadas palabras decías [despidiendo a tu marido!
¡Júpiter, cómo muchas veces te secaste los ojos con la [triste mano!
¿Qué gran dios te cambió? ¿Es que los amantes
no quieren estar lejos del querido cuerpo?
Y entonces me prometiste en favor de tu dulce esposo [a todos los dioses,
no sin derramar sangre de toro,
para que él regresara. En poco tiempo
había anexado la cautiva Asia y los confines de Egipto.
Y yo, entregada a la corte celestial por estos hechos,
cumplo aquellos votos primeros con la nueva ofrenda.
no por mi gusto, oh reina, abandoné tu cabeza,
no por mi gusto: lo juro por ti y por tu vida,
se lleve su merecido si alguien lo jura en vano:
¿pero quién al hierro pretenderá parecerse?
También fue derribada la montaña aquella, la más alta [de las regiones
sobre las que pasa el ilustre hijo de Tía,
cuando los Medos conquistaron un nuevo mar, y cuando [la juventud
bárbara navegó con su flota a través del Athos.
¿Qué hará una cabellera cuando tales cosas ceden al hierro?

---

v. 44 *progenies Thiae*: se trata de los descendientes de Tía, es decir, de Bóreas, el viento norte, nieto de Tía.

v. 45 *cum Medi peperere nouum mare*: en 483 a. C., Jerjes, rey de los Persas, construyó un canal en la parte más angosta de la península donde se encuentra el monte Athos.

Iuppiter, ut Chalybon omne genus pereat,
et qui principio sub terra quaerere uenas
institit ac ferri stringere duritiem!
abiunctae paulo ante comae mea fata sorores
lugebant, cum se Memnonis Aethiopis
unigena impellens nutantibus aera pinnis
obtulit Arsinoes Locridos ales equus,
isque per aetherias me tollens auolat umbras
et Veneris casto collocat in gremio.
ipsa suum Zephyritis eo famulum legarat,
Graiia Canopeis incola litoribus.
hic dii uario ne solum in lumine caeli
ex Ariadnaeis aurea temporibus
fixa corona foret, sed nos quoque fulgeremus
deuotae flaui uerticis exuuiae,
uuidulam a fluctu cedentem ad templa deum me
sidus in antiquis diua nouum posuit:
Virginis et saeui contingens namque Leonis
lumina, Callisto iuncta Lycaoniae,
uertor in occasum, tardum dux ante Booten,
qui uix sero alto mergitur Oceano.
sed quamquam me nocte premunt uestigia diuum,
lux autem canae Tethyi restituit

---

v. 48 *Chalybon*: los Cálibes eran una tribu de herreros que habitaba las orillas sudestes del Mar Negro.

v. 52 *Memnonis Aethiopis*: «hermano del etíope Menón» se refiere a Céfiro, el viento asociado con el viento Bóreas, que se representa como caballo alado (*ales equus*, v. 54).

v. 54 *Arsinoes*: Arsinoe, reina de Egipto, esposa de Ptolomeo II Filadel-

¡Júpiter! ¡que perezca toda la raza de los Cálibes,
y quien por primera vez bajo la tierra se obstinó en
[buscar filones
y someter la dureza del hierro!
Separadas de mí un poco antes, mis hermanas las trenzas
[mi destino
lloraban, cuando se presentó el hermano gemelo del
[etíope Memnón,
agitando el aire con el batir de sus alas,
el caballo alado de Arsinoe de Lócrida,
quien elevándome por las etéreas sombras vuela
y me deposita en el casto regazo de Venus.
Había delegado para ello a su esclavo la misma diosa
[del Zefirión,
habitante griega de las costas canópeas.
Para que entonces, en la luz variada del divino cielo no
[estuviera fijada solo
la dorada corona de las sienes de Ariadna
sino que también nosotras resplandeciéramos
como despojos devotos de la rubia cabeza,
cuando yo llegara aún humedecida por el llanto al
[templo de los dioses,
para eso me puso entre los antiguos como nuevo astro:
acercándome a las luces de la Virgen y del cruel León,
junto a la licaonia Calisto,
me inclino hacia el ocaso, guiando por delante al lento Boyero,
que tarde se sumerge en el Océano profundo.
Pero aunque por la noche me oprimen las pisadas de los dioses,
sin embargo la luz a la blanca Tethys me restituye

---

fo, fue divinizada y asociada con la Venus celeste (Afrodita Urania).

v. 60 *Ariadnaeis*: Baco, enamorado de Ariadna, que había sido abandonada por Teseo en la isla de Día (o en Naxos, según otra tradición), se unió a ella y elevó su corona de oro como constelación; véase C. 64.

v. 65 *Virginis*: se mencionan las constelaciones que rodean la *Coma Berenices* (Virgo, Leo, la Osa,)

(pace tua fari hic liceat, Rhamnusia uirgo,
namque ego non ullo uera timore tegam,
nec si me infestis discerpent sidera dictis,
condita quin ueri pectoris euoluam):
non his tam laetor rebus, quam me afore semper,

afore me a dominae uertice discrucior,
quicum ego, dum uirgo quidem erat, muliebribus expers
unguentis, una milia multa bibi.
nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,

non prius unanimis corpora coniugibus
tradite nudantes reiecta ueste papillas,
quam iucunda mihi munera libet onyx,
uester onyx, casto colitis quae iura cubili.
sed quae se impuro dedit adulterio,
illius a mala dona leuis bibat irrita puluis:

namque ego ab indignis praemia nulla peto.
sed magis, o nuptae, semper concordia uestras,
semper amor sedes incolat assiduus.
tu uero, regina, tuens cum sidera diuam
placabis festis luminibus Venerem,
unguinis expertem ne siris esse tuam me,
sed potius largis affice muneribus.
sidera corruerint! iterum ut coma regia fiam,
proximus Hydrochoi fulguret Oarion!

v. 71 *Rhamnusia uirgo*: Némesis, cuyo templo estaba en Rhamnus (ciudad de la antigua Grecia, situada en el Ática); la trenza no desea ofender a la diosa justiciera quejándose por el honor de estar en el firmamento.
v. 79 *nunc uos, optato quas*: se dirige, en primer lugar, a las desposandas recordándoles los deberes de castidad y fidelidad.

(sea lícito hablar aquí con tu permiso, virgen Ramnusia,
pues yo no esconderé la verdad por temor alguno,
ni aun si los astros me destrozaran con amenazantes palabras
para que los secretos de mi sincero pecho no revele):
no me alegro tanto por estas cosas cuanto me tortura
[estar por siempre separada,
estar separada de la cabeza de mi señora,
con quien yo, mientras ella era doncella, otrora libre
de los perfumes femeninos, los bebí de casada a millares.
Ahora vosotras, a quienes en el anhelado día la tea
[nupcial ha desposado,
no entreguéis los cuerpos a los enamorados esposos,
desnudando los senos al quitar el vestido,
antes que dichosas libaciones me ofrezca el ónix,
vuestro ónix, vosotras que cuidáis los deberes en el casto lecho.
Pero de la que se ha entregado a un impuro adulterio,
de aquella, ¡ah!, los malvados dones beba en vano el
[ligero polvo,
pues yo para las indignas no pido premio alguno.
Pero que cada vez más, oh novias, siempre la concordia,
siempre el amor constante habite vuestras moradas.
Y tú, reina, cuando contemplando los astros apacigües
en los días festivos a la diosa Venus,
no permitas que yo, tu trenza, quede despojada de perfume
sino, antes bien, entrégale ofrendas abundantes.
¡Que avancen los astros! ¡Para que yo nuevamente me convierta
en trenza real, brille Orión cerca de Acuario!

---

v. 84 *sed quae se impuro dedit adulterio*: a continuación, condena a las esposas infieles.

v. 94 *proximus Hydrochoi fulguret Oarion!*: la trenza desea volver junto a Berenice, pero esto solo sería posible por un cataclismo en el cual se unieran dos constelaciones distantes entre sí.

CARMEN 67

O dulci iucunda uiro, iucunda parenti,
salue, teque bona Iuppiter auctet ope,
ianua, quam Balbo dicunt seruisse benigne
olim, cum sedes ipse senex tenuit,
quamque ferunt rursus nato seruisse maligne,

postquam es porrecto facta marita sene.

dic agedum nobis quare mutata feraris
in dominum ueterem deseruisse fidem.
«Non (ita Caecilio placeam, cui tradita nunc sum)
culpa mea est, quamquam dicitur esse mea,
nec peccatum a me quisquam pote dicere quicquam:
uerum isti populo ianua quidque facit
qui, quacumque aliquid reperitur non bene factum,
ad me omnes clamant: ianua, culpa tua est».
Non istuc satis est uno te dicere uerbo,
sed facere ut quiuis sentiat et uideat.
«Qui possum? nemo quaerit nec scire laborat».
Nos uolumus: nobis dicere ne dubita.
«Primum igitur, uirgo quod fertur tradita nobis,

---

v. 1 *O dulci iucunda uiro, iucunda parenti*: el saludo al personaje femenino («dichosa», *iucunda*) y el augurio de prosperidad llevan a imaginar que se saluda a una esposa, en la secuencia de motivos nupciales que presentan los poemas extensos de Catulo; la novia virtuosa obedece y agrada con su conducta al marido y al padre (véanse C. 62, 28 y 48).

v. 3 *ianua*: surge aquí el humor del poema, pues Catulo ha saludado ceremoniosamente no a una novia sino a una puerta; un segundo rasgo de humor se encuentra en la situación misma que se establece: el poeta satiriza un tipo de composición amatoria llamado *paraclausytiron* (lamento ante la puerta cerrada), en el que el enamorado se queja, su-

Carmen 67

Dichosa para el dulce marido, dichosa para el padre,
salve, y que Júpiter te favorezca con buena prosperidad,
oh puerta, que, según dicen, a Balbo serviste amablemente
en otro tiempo, cuando el mismo anciano habitó la casa,,
y que, por el contrario, dicen que al hijo serviste
[maliciosamente,
después que te casaste, una vez que el viejo
[estiró la pata.
Vamos, dinos por qué, cambiada, aceptaste
desertar de la fidelidad a tu antiguo señor.
«No (aunque agrade a Cecilio, a quien ahora he sido dada),
no es culpa mía, aunque se dice que es mía,
y nadie puede decir de mí que en algo he faltado:
pero la puerta hace todo, para esa gente
que, cuando se encuentre con algo malo,
me grita: ¡puerta, la culpa es tuya!».
No es suficiente que lo digas en una palabra,
sino que debes hacer que cualquiera lo perciba y lo entienda.
«¿Cómo puedo? Nadie pregunta ni trata de saber».
Nosotros queremos: no dudes en contarnos.
«Pues primeramente, lo que se dice, que una doncella
[nos fue entregada,

---

plica y execra a la puerta que lo separa de su amada; por el contrario, Catulo saluda afablemente a la puerta de la casa que antes perteneció a Balbo y, al morir, ocupa su hijo Cecilio.

v. 9 *«Non (ita Caecilio placeam*: a diferencia del «lamento ante la puerta cerrada» (*paraclausytiron*), en el que solo se escucha la voz del poeta, aquí la puerta no solo responde al saludo de Catulo sino que está empeñada en hablar sin reparos y en ser ella, no el poeta, la que se queje.

v. 12 Verso corrupto; se toma la versión de Von Albrecht.

v. 14 *ianua, culpa tua est*: la puerta se queja de que la culpen por lo que ocurre en el interior de la casa y que pasará a contar; en la poe-

falsum est. non illam uir prior attigerat,
languidior tenera cui pendens sicula beta
numquam se mediam sustulit ad tunicam;
sed pater illius nati uiolasse cubile
dicitur et miseram conscelerasse domum,
siue quod impia mens caeco flagrabat amore,
seu quod iners sterili semine natus erat,
et quaerendus <homo>, unde foret neruosius illud
quod posset zonam soluere uirgineam».
Egregium narras mira pietate parentem,
qui ipse sui nati minxerit in gremium.
«Atqui non solum hoc dicit se cognitum habere
Brixia Cycneae supposita speculae,
flauus quam molli praecurrit flumine Mella,
Brixia Veronae mater amata meae,
sed de Postumio et Corneli narrat amore,
cum quibus illa malum fecit adulterium.
dixerit hic aliquis: qui tu istaec, ianua, nosti,
cui numquam domini limine abesse licet
nec populum auscultare, sed hic suffixa tigillo
tantum operire soles aut aperire domum?
saepe illam audiui furtiua uoce loquentem
solam cum ancillis haec sua flagitia,
nomine dicentem quos diximus, utpote quae mi

sía erótica, la puerta es quien puede ceder al ruego de los amantes para penetrar en la casa, algo que aquí no ocurre dado que todos los escándalos suceden en el interior y por eso la puerta se declara injustamente acusada.

v. 29 *mira pietate parentem*: el poeta mantiene burlonamente el tono solemne inicial, en contrapunto con las sordideces acerca del padre que cuenta la indiscreta puerta.

es falso. El primer marido no la había tocado;
su espadita que cuelga más blanda que un nabo tierno
nunca se sostuvo en la mitad de la túnica;
pero se dice que el padre ultrajó el lecho de aquel hijo
y deshonró la desdichada casa,
sea porque su mente impía ardía de ciego amor,
o porque su inerte hijo era estéril
y se debía buscar, por donde fuera, un hombre con más [nervio
que aquel, que pudiera desatar el virginal cinto».
Muestras a un padre excelso de piedad admirable,
pues él mismo ha meado en la falda de su hijo.
«Pero no solo esto se dice que sabe
Brixia, tendida bajo la cumbre cícnea
a la que baña el rubio Mela de suave corriente,
Brixia, madre amada de mi Verona,
sino que habla de Postunio y del amor de Cornelio,
con quienes ella cometió malvado adulterio.
Alguien aquí podría decir: ¿Cómo has sabido tú, puerta, [estas cosas,
que nunca puedes apartarte del umbral de tu señor
ni escuchar a la gente, sino que aquí sujeta al marco
sueles tan solo cerrar o abrir la casa?
Muchas veces la escuché contando con voz furtiva,
a solas con sus criadas, estos delitos suyos,
llamando por su nombre a los que te dije,

---

v. 32 *Brixia*: actual Brescia, al pie del monte Cicno (*Cycneae... speculae*), bañado por el río Mela.

v. 36 *malum fecit adulterium*: el motivo del adulterio de la esposa, última infidencia de una puerta que podría seguir hablando sin cesar, representa la contracara del poema anterior, en el que la trenza (o cabellera) exalta la fidelidad y castidad de Berenice, y condena a las que cometen adulterio con una expresión similar (*impuro dedit adulterio*, C. 66, 38).

v. 37 *qui tu istaec, ianua, nosti*: adelantándose a la objeción de cómo

speraret nec linguam esse nec auriculam.
praeterea addebat quendam, quem dicere nolo
nomine, ne tollat rubra supercilia.
longus homo est, magnas cui lites intulit olim

falsum mendaci uentre puerperium».

---

es posible que ella sepa todo eso, la puerta pone el cierre humorístico para confirmar que todos sus chismes son fidedignos; ella es la testigo obligada de lo que se dice en secreto, de las confidencias y murmuraciones que se hacen furtivamente «detrás de la puerta».

pues esperaba que yo no tuviera ni lengua ni oído.
Y hablaba además de otro, a quien no quiero llamar
por el nombre, para que no alce las rojizas cejas.
Es un hombre alto, a quien puso en grandes pleitos, [hace tiempo,
el parto falso de un vientre mentiroso».

---

v. 48 *falsum mendaci uentre puerperium*: posiblemente se trate de un hijo falso, presentado para cobrar la herencia.

Carmen 68

Quod mihi fortuna casuque oppressus acerbo
conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium,
naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis
subleuem et a mortis limine restituam,
quem neque sancta Venus molli requiescere somno
desertum in lecto caelibe perpetitur,
nec ueterum dulci scriptorum carmine Musae

oblectant, cum mens anxia peruigilat:
id gratum est mihi, me quoniam tibi dicis amicum,
muneraque et Musarum hinc petis et Veneris.
sed tibi ne mea sint ignota incommoda, mi Alli,
neu me odisse putes hospitis officium,
accipe, quis merser fortunae fluctibus ipse,
ne amplius a misero dona beata petas.

---

v. 1 *Quod mihi fortuna...* : esta primera parte del poema (vv. 1-40), en forma de carta, actúa como introducción, de modo semejante al C. 65; tras largas discursiones acerca de si formaba parte del C. 68 o era un poema separado, se ha concluido que forma parte de él, si bien en algunos casos se distingue entre 68a (esta primera parte) y 68b (41 y siguientes); correlativamente, los versos finales (149-160) se toman como un epílogo; von Albrecht, si bien mantiene la numeración de versos continua, subtitula las tres partes: «Inicio de la Epístola» (68a *Epistulae initio*), «Elegía» (68b *Elegia*) y «Conclusión de la Epístola» (*Conclusio epistulae*). Se trata del poema más corrupto del *corpus* catuliano y existen numerosas discusiones acerca de algunos pasajes. Sin embargo, es esta una de las composiciones de mayor importancia, ya que en general los críticos coinciden en considerarla la primera elegía romana, antecedente directo de la poesía elegíaca augustea.

v. 2 *epistolium*: «cartita», diminutivo griego.

v. 10 *muneraque et Musarum hinc petis et Veneris*: hay distintas interpretaciones acerca de este verso, según se entienda que son «regalos de las Musas y de Venus», como la poesía de las Musas y el tema amatorio de Venus, o «regalos de las Musas y regalos de Venus», es decir, dos regalos distintos; esto último parece confirmado por la referencia del

CARMEN 68

Oprimido por la fortuna y por la desgracia amarga,
esta cartita escrita con lágrimas me envías
para que, como un náufrago rescatado de las espumosas olas
del mar, te levante y te traiga del umbral de la muerte,
a ti, a quien ni la sagrada Venus descansar en blando sueño
permite, abandonado en tu célibe lecho,
ni a quien las Musas con el dulce canto de escritores [antiguos
te deleitan, cuando tu mente angustiada está en vela:
esto es grato para mí, porque me llamas tu amigo
y me pides así los dones de las Musas y de Venus.
Pero para que no desconozcas mis desdichas, mi Alio,
ni pienses que odio el oficio del huésped,
sabe en qué oleajes de la fortuna yo mismo me hundo
y no pidas a un mísero dones más felices.

---

v. 39, al excusarse por no poder complacer «ni uno ni otro» de los pedidos, en cuyo caso los «regalos de las Musas» se refieren al poema, mientras que los «regalos de Venus» podrían aludir a posibles servicios (*officia*) amatorios como el que el amigo le ha brindado a Catulo para poder reunirse con su amada.

v. 11 *mi Alli*: el nombre del destinatario es uno de los grandes problemas textuales del C. 68; aquí se puede leer *mi Alli* (de *Allius*), forma que actualmente ha resultado la más adecuada y que toma la edición de Von Albrecht, pero también se ha leído *Manli* (de *Manlius*), *Mali* (de *Malius*), *Malli* (de *Mallius*), mientras que en la segunda parte el dedicatario es Alio (*Allius* v. 41, *Alli* v. 50); la opinión predominante es que se trata del mismo destinatario y, por lo tanto, de un único poema.

v. 12 *hospitis officium*: el servicio de la hospitalidad implica un fuerte compromiso de gratitud, lealtad y asistencia recíproca en la cultura grecolatina; su incumplimiento desata catástrofes e impone castigos; un ejemplo paradigmático se encuentra en el mito de Paris, el rapto de Helena y la Guerra de Troya, presentados en este poema.

v. 14 *ne amplius a misero dona beata petas*: el amigo, oprimido por la desgracia, envía una nota escrita con lágrimas (*lacrimis*, v. 2), pero Catulo se excusa de no responder al pedido de auxilio porque él mismo es desdichado (*misero*) y se encuentra inmerso en el dolor.

tempore quo primum uestis mihi tradita pura est,
iucundum cum aetas florida uer ageret,
multa satis lusi: non est dea nescia nostri,
quae dulcem curis miscet amaritiem,
sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
abstulit. o misero frater adempte mihi,
tu mea tu moriens fregisti commoda, frater,
tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in uita dulcis alebat amor!
cuius ego interitu tota de mente fugaui
haec studia atque omnes delicias animi.
quare, quod scribis Veronae turpe Catullo
esse, quod hic quisquis de meliore nota

frigida deserto tepefactet membra cubili,
id, mi Alli, non est turpe, magis miserum est.
ignosces igitur, si, quae mihi luctus ademit,
haec tibi non tribuo munera, cum nequeo.
nam, quod scriptorum non magna est copia apud me,
hoc fit, quod Romae uiuimus: illa domus,
illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas;
huc una ex multis capsula me sequitur.
quod cum ita sit, nolim statuas nos mente maligna
id facere aut animo non satis ingenuo,

quod tibi non utriusque petenti copia posta est:
ultro ego deferrem, copia siqua foret.

---

v. 15 *uestis... pura*: la túnica blanca es la toga viril, que se tomaba alrededor de los dieciséis años e indicaba el fin de la infancia; el poeta rememora las alegrías de su primera juventud desde su triste situación actual.

v. 19 *fraterna... mors*: el dolor proviene de la muerte del hermano (véanse C. 65 y C. 101), muerto y sepultado en Troya; este tema tendrá en la segunda parte un amplio desarrollo.

Cuando por vez primera me fue entregada la túnica blanca,
mientras mi edad florida transcurría su alegre primavera,
jugué bastante con muchas cosas: no nos ignora la diosa
que la dulce amargura mezcla con las penas,
pero de todo este deseo, con su luto, la muerte fraterna
me apartó. ¡Oh hermano, para mi desdicha arrebatado de mí,
muriendo tú, hermano, tú quebraste mi dicha,
contigo fue sepultada toda nuestra casa,
contigo perecieron todas las alegrías nuestras
que en vida tu dulce amor alimentaba!
Con tu partida de toda mi mente he alejado
estos deseos y del alma todas las delicias.
Para Catulo pues, estar en Verona
es vergonzoso, me escribes, porque aquí cualquiera [con renombre;
entibia sus helados miembros en un lecho abandonado,
esto, mi Alio, no es vergonzoso, sino más bien triste.
Me perdonarás, pues, si no te concedo
los dones que el luto me arrebata, porque no puedo.
Pues, que junto a mí no tenga una gran cantidad de autores,
esto sucede porque en Roma vivimos: ella es la casa,
ella es mi morada, allí se deleita mi juventud;
aquí una cajita de entre muchas me sigue.
Y como esto así sea, no querría que pensaras que nosotros
hacemos esto con mente maligna o ánimo no del todo [inocente,
porque no te ha sido enviado ni uno ni otro de tus pedidos:
si algo tuviera, yo con gusto te lo entregaría.

---

v. 27 *Veronae turpe*: el poeta se encuentra en su ciudad natal, no por elección sino por el duelo familiar; la torpeza que le reprocha el amigo consiste en haber dejado el verdadero hogar, Roma, aparentemente sin saber que el poeta está en su casa paterna por la desgracia ocurrida.

v. 36 *capsula*: estas cajas (*capsae* o *capsulae*) guardaban los rollos de papiro o volumenes.

Non possum reticere, deae, quam me Allius in re
iuuerit aut quantis fouerit officiis,
ne fugiens saeclis obliuiscentibus aetas
illius hoc caeca nocte tegat studium;
sed dicam uobis, uos porro dicite multis
milibus et facite haec charta loquatur anus,
.....
notescatque magis mortuus atque magis,
nec tenuem texens sublimis aranea telam
in deserto Alli nomine opus faciat.
nam, mihi quam dederit duplex Amathusia curam,
scitis, et in quo me torruerit genere,
cum tantum arderem quantum Trinacria rupes
lymphaque in Oetaeis Malia Thermopylis,
maesta neque assiduo tabescere lumina fletu
cessarent tristique imbre madere genae.
qualis in aerii perlucens uertice montis
riuus muscoso prosilit a lapide,
qui cum de prona praeceps est ualle uolutus,
per medium densi transit iter populi,
dulce uiatori lasso in sudore leuamen,
cum grauis exustos aestus hiulcat agros;
ac uelut in nigro iactatis turbine nautis
lenius aspirans aura secunda uenit
iam prece Pollucis, iam Castoris implorata:
tale fuit nobis Allius auxilium.
is clausum lato patefecit limite campum,
isque domum nobis isque dedit dominae,

---

v. 41 *deae*: las Musas.

v. 45 *dicam uobis, uos porro dicite multis*: Catulo invierte la relación tradicional Musas-poeta, en la que ellas son las inspiradoras y el poeta su amanuense; aquí es el poeta quien entrega su canto a las Musas para que estas lo propaguen y conserven, como hijas de Mnemosyne, la Memoria

v. 51 *duplex Amathusia*: Venus tenía un importante centro de culto en

No puedo callar, diosas, cuánto Alio me ayudó en ese
[momento
o con cuántos servicios me favoreció,
para que el tiempo que huye en olvidadizos siglos
no cubra con una ciega noche este empeño suyo;
pero os lo diré a vosotras, vosotras decidlo a muchos miles
y haced que hable este papel siendo ya anciano
.....
y que, muerto, se conozca más y más
y que la araña que teje en lo alto su tela tenue
no haga su obra en el abandonado nombre de Alio.
Pues sabéis qué pena me ha dado la doble Amatusia
y de qué modo me inflamó
cuando yo ardiera tanto como la roca de Tricrania
y las aguas malíacas de las Termópilas eteas,
y tristes mis ojos no cesaran de consumirse en continuo llanto
ni mis mejillas de humedecerse con la triste lluvia.
Cual brillando en la cúspide de una montaña etérea
brota un arroyo transparente de la piedra musgosa
que, precipitado por la pendiente hacia el valle,
cruza el camino que todo el pueblo recorre,
dulce alivio para el caminante en su sudor exhausto
cuando el pesado verano agrieta los campos abrasados;
y como para los navegantes arrojados en un negro torbellino
viene una brisa favorable con mayor suavidad soplando,
ya con preces a Polux, ya con súplicas a Cástor,
tal auxilio para nosotros ha sido Alio.
Él extendió con amplio límite el campo cercado,
y él nos dio la casa, a mí y a mi amada,

Amatunte (*Amathus*, en Chipre; véase C. 36, 14); «doble» se refiere a los dos aspectos de Venus-Afrodita (celeste y terrestre), si bien admite la noción de «engañosa».

v. 54 *Oetaeis Malia Thermopylis*: fuente termal en las laderas del Etna.

v. 68 *isque dedit dominae*: debido a que el verso está corrupto, se ha discutido si debe leerse *dominae* o *dominam*; de acuerdo con esto, algunos

ad quam communes exerceremus amores.
quo mea se molli candida diua pede
intulit et trito fulgentem in limine plantam
innixa arguta constituit solea,
coniugis ut quondam flagrans aduenit amore
Protesileam Laodamia domum
inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro
hostia caelestes pacificasset eros.
nil mihi tam ualde placeat, Rhamnusia uirgo,
quod temere inuitis suscipiatur eris.
quam ieiuna pium desideret ara cruorem,
docta est amisso Laodamia uiro,
coniugis ante coacta noui dimittere collum,
quam ueniens una atque altera rursus hiems
noctibus in longis auidum saturasset amorem,
posset ut abrupto uiuere coniugio:
quod scibant Parcae non longo tempore abesse,
si miles muros isset ad Iliacos.
nam tum Helenae raptu primores Argiuorum

coeperat ad sese Troia ciere uiros,
Troia (nefas) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis,

---

interpretan que *dominae* sería la amada, es decir, que el amigo ofrece la posibilidad de que el poeta reciba a Lesbia, mientras que *dominam* se interpreta como un ama de llaves que custodia la casa prestada para el encuentro amoroso; las argumentaciones que intentan probar el significado de una u otra lectura son bastante débiles.

v. 70 *candida diua*: el poeta rememora la visión inicial de Lesbia como una diosa, en relación con el C. 51.

v. 71 *trito... limine*: la amada entra en la casa de la cita como una novia, pero los augurios son nefastos dado que pisa el umbral, algo considerado de mala suerte por los romanos.

v. 74 *Protesileam Laodamia domum*: la amada entrando en la casa prestada se compara con la mítica Laodamía yendo a la casa de su amado Protesilao, el primer aqueo muerto en Troya. Según el mito, Laodamía descuida el rito nupcial ante la noticia de que Protesilao debe marchar

para que ejerciéramos nuestros mutuos amores.
Hacia allí mi resplandeciente diosa con pie suave
avanzó y puso en el gastado umbral la refulgente planta,
apoyada en su fina sandalia,
así como vino en otro tiempo ardiendo por el amor del esposo
Laodamía a la casa de Protesilao,
comenzada en vano, cuando aún con su sagrada sangre
no hubiera la víctima aplacado a los señores celestiales.
Nada me agrade a tal punto, virgen Ramnusia,
que insensatamente lo afronte si los dioses se oponen.
Cuánta sangre piadosa desea el altar hambriento,
lo aprendió Laodamía al perder a su hombre,
obligada a dejar el cuello del reciente esposo antes
de que, volviendo una y otra vez el invierno,
hubiera saciado el ávido amor en largas noches,
y pudiera así, quebrada la unión, seguir viviendo:
porque sabían las Parcas que no por largo tiempo estaría ausente
si como soldado iba a las murallas troyanas.
Pues entonces, por el rapto de Helena, a los primeros [argivos
había comenzado a convocar hacia sí Troya,
nefasta Troya, sepulcro común de Asia y Europa,
Troya, amarga ceniza de todos los varones y de todas [las virtudes,

---

a la guerra e ingresa en la casa de su prometido sin cumplir los pasos rituales (véase C. 61); el inexorable destino de Protesilao se cumple pues es el primero que desembarca y el oráculo había anunciado que moriría el primer griego que pisara Troya; desesperada por la muerte de su esposo, Laodamía se suicida; de su muerte hay diversas versiones, a las que el poeta alude sin desarrollar una en especial.

v. 75 *inceptam frustra*: la casa se establece institucionalmente por el matrimonio y ha sido «comenzada en vano» porque la unión, hecha antes de tiempo, se romperá de inmediato.

v. 77 *Rhamnusia uirgo*: Némesis; véanse C. 50, 20, y C. 64, 395.

v. 89 *Troia (nefas)*: el poeta execra y condena a Troya en primer lugar por la muerte de Protesilao, a continuación por la guerra que destruyó la juventud

quaene etiam nostro letum miserabile fratri
attulit. ei misero frater adempte mihi!,
ei misero fratri iucundum lumen ademptum!,
tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in uita dulcis alebat amor.
quem nunc tam longe non inter nota sepulcra
nec prope cognatos compositum cineres,
sed Troia obscena, Troia infelice sepultum
detinet extremo terra aliena solo.
ad quam tum properans fertur lecta undique pubes
Graia penetrales deseruisse focos,
ne Paris abducta gauisus libera moecha
otia pacato degeret in thalamo.
quo tibi tum casu, pulcherrima Laodamia,
ereptum est uita dulcius atque anima
coniugium: tanto te absorbens uertice amoris
aestus in abruptum detulerat barathrum,
quale ferunt Grai Pheneum prope Cyllenaeum
siccare emulsa pingue palude solum,
quod quondam caesis montis fodisse medullis
audit falsiparens Amphitryoniades,
tempore quo certa Stymphalia monstra sagitta
perculit imperio deterioris eri,
pluribus ut caeli tereretur ianua diuis,
Hebe nec longa uirginitate foret.

---

de los pueblos por un adulterio y finalmente porque allí murió su hermano.

v. 91 *fratri*: en la parte central del poema reaparece el recuerdo del hermano y el lamento por su muerte, encuadrado en el relato mítico.

v. 101 *ad quam tum*: retoma el relato de Helena y la guerra de Troya.

v. 109 *Pheneum prope Cyllenaeum*: el Feneo es un lago pantanoso al pie del monte Cilene que tuvo que secar Hércules en uno de sus trabajos.

v. 112 *falsiparens Amphitryoniades*: este «grandioso alejandrinismo» se

que también la desdichada muerte a nuestro hermano
trajo. ¡Oh hermano, para mi desdicha arrebatado de mí!,
¡ay, luz feliz arrebatada a mi desdichado hermano!,
contigo fue sepultada toda nuestra casa,
contigo perecieron todas nuestras alegrías
que en vida tu dulce amor alimentaba.
Ahora, tan lejos, tendido no entre sepulcros conocidos
ni junto a las cenizas familiares,
sino en la obscena Troya, en Troya, a ti, infeliz sepulto,
te retiene una tierra extranjera en el extremo del mundo.
Y se dice que, corriendo entonces hacia ella de todas partes,
la juventud griega abandonó los hogares y los penates
para que no disfrutara Paris de la adúltera raptada,
gozando de placeres libres en el tranquilo lecho.
Por esta desgracia entonces, bellísima Laodamía,
te fue arrebatado un esposo más dulce que la vida y el alma:
hundiéndote en el torbellino, la pasión amorosa
te había precipitado en un profundo abismo
como el que, según dicen los griegos, junto al Peneo de Cilene
seca el rico suelo, ya desecado el pantano,
que en otro tiempo, desgarradas las entrañas del monte,
se cuenta que abrió el falso hijo de Anfitrión,
cuando atravesó los monstruos de Estinfalia con certera flecha
por mandato de un señor inferior,
para que la puerta del cielo fuera cruzada por más dioses
y no tuviera Hebe una larga virginidad.

---

refiere a Hércules, ya que es hijo de un falso padre, Anfitrión; su padre verdadero es Júpiter.

v. 113 *Stymphalia monstra*: otro de los trabajos de Hércules consistió en dar muerte a las aves Estinfalias, que comían carne humana.

v. 114 *deterioris eri*: el «señor inferior» que impone los trabajos a Hércules es Euristeo, rey de Micenas.

v. 116 *Hebe*: Hércules obtiene la inmortalidad y es recibido en el Olimpo como esposo de Hebe, la diosa de la juventud.

sed tuus altus amor barathro fuit altior illo,
qui tamen indomitam ferre iugum docuit.
nam nec tam carum confecto aetate parenti
una caput seri nata nepotis alit,
qui, cum diuitiis uix tandem inuentus auitis

nomen testatas intulit in tabulas,
impia derisi gentilis gaudia tollens
suscitat a cano uulturium capiti;
nec tantum niueo gauisa est ulla columbo
compar, quae multo dicitur improbius
oscula mordenti semper decerpere rostro
quam quae praecipue multiuola est mulier;
sed tu horum magnos uicisti sola furores,
ut semel es flauo conciliata uiro.
aut nihil aut paulo cui tum concedere digna
lux mea se nostrum contulit in gremium,
quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido
fulgebat crocina candidus in tunica.
quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,
rara uerecundae furta feremus erae,
ne nimium simus stultorum more molesti:

saepe etiam Iuno, maxima caelicolum,

v. 119 *nam nec tam carum*: imagen del anciano que no tiene hijos varones, solo una hija mujer (como el caso de Laodamía) y espera el nacimiento de un nieto varón para nombrarlo heredero.

v. 129 *sed tu*: se vuelve al mito de Laodamía.

v. 131 *aut nihil aut paulo*: se cierra la comparación inicial y de Laodamía se vuelve a la amada del poeta, destacándose irónicamente la gran similitud de Lesbia y Laodamía que, por el contrario, se oponen radicalmente. En composición circular (*ring composition*), Catulo pasa de

Pero tu profundo amor fue más profundo que aquel abismo
que te enseñó, aunque indómita, a sobrellevar el yugo,
pues no es tan querida para un padre por la edad agobiado
la cabeza del tardío nieto que la hija única alimenta,
quien, finalmente encontrado un heredero de sus enormes
[riquezas,
inscribe el nombre en su testamento,
aniquilando el regocijo impío del pariente burlado
y ahuyenta ese buitre de su cabeza canosa.
Ni tanto ha gozado jamás paloma alguna
con el níveo compañero que, según se dice, le pide besos
mordiéndole con el pico siempre, con más avidez
que la mujer especialmente ansiosa;
tú sola derrotaste las grandes pasiones de todos estos
para unirte de una vez para siempre a tu rubio esposo.
En nada o en poco entonces diferente de aquella
se entregó la luz de mi vida a nuestro regazo
en torno a la cual, revoloteando de aquí para allá, Cupido
resplandecía brillante en su azafranada túnica.
Sin embargo, aunque ella no esté contenta con Catulo solo,
soportaremos los pocos engaños de la discreta señora
para que no seamos demasiado molestos, al modo de
[los estúpidos.
Algunas veces también Juno, la más grande de las
[divinidades celestiales,

la rememoración del encuentro con la amada al mito de Laodamía, a la Guerra de Troya y el rapto de Helena y, finalmente, a la muerte del hermano en Troya, para luego recuperar todos los motivos en sentido inverso, es decir que del hermano vuelve a la Guerra de Troya y el rapto de Helena, al mito de Laodamía y al encuentro con la amada que habilitó la comparación.

v. 134 *crocina candidus in tunica*: la amada llega como una desposanda, aunque no se presenta el dios nupcial (véanse C. 61 y C. 62) sino Cupido con la túnica amarilla que normalmente corresponde a Hymen.

coniugis in culpa flagrantem contudit iram,
noscens omniuoli plurima furta Iouis.
atqui nec diuis homines componier aequum est,
.....
ingratum tremuli tolle parentis onus.
nec tamen illa mihi dextra deducta paterna

fragrantem Assyrio uenit odore domum,
sed furtiua dedit mira munuscula nocte,
ipsius ex ipso dempta uiri gremio.
quare illud satis est, si nobis is datur unis,
quem lapide illa diem candidiore notat.
Hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus
pro multis, Alli, redditur officiis,
ne uestrum scabra tangat robigine nomen
haec atque illa dies atque alia atque alia.
huc addent diui quam plurima, quae Themis olim
antiquis solita est munera ferre piis.
sitis felices et tu simul et tua uita,
et domus, in qua <nos> lusimus, et domina,
et qui principio nobis terram dedit aufert,
a quo sunt primo... omnia nata bona,
et longe ante omnes, mihi quae me carior ipso est,

lux mea, qua uiua uiuere dulce mihi est.

---

v. 143 ***nec tamen***: a partir de aquí Catulo desbarata la imagen nupcial, y acepta que solo es el encuentro furtivo con una adúltera.

v. 148 ***lapide illa diem candidiore notat***: los días faustos o afortunados se marcaban con una piedra blanca; véase C. 107, 6.

v. 149 ***Hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus***: comienza el epílogo, en el que nuevamente se dirige a Alio; el pasaje 41-148 ha sido

reprimió su ardiente cólera ante la culpa del esposo,
al conocer los muchos engaños del enamoradizo Júpiter.
Pero ni es justo comparar los hombres con los dioses,
.....
deja la ingrata carga de un padre tembloroso.
Y sin embargo, ella no vino conducida por la diestra
[paterna
a mi casa fragante de perfume asirio
sino que me dio secretos regalos en una maravillosa noche,
quitados del mismo regazo del marido mismo.
Porque es suficiente, si es dado solo a nosotros,
el día que ella marca con la piedra más blanca.
Un obsequio, lo que he podido, consumado en este poema,
Alio, te retribuyo por tus muchos servicios,
para que no se manche tu nombre con la áspera herrumbre
ni este día ni el siguiente ni otros venideros.
A este añadirán los dioses cuantos obsequios solía Temis
en otro tiempo llevar a los piadosos hombres antiguos.
Sed felices a un tiempo tú y tu vida,
y la casa misma en la que gozamos, y la señora,
y quien desde el principio nos da la tierra y nos aleja,
de quien nace primeramente todo lo bueno,
y, antes que todos, la que para mí es más querida que
[yo mismo,
luz mía, por quien, viviendo ella, para mí vivir es dulce.

---

el poema de regalo en agradecimiento por la ayuda prestada y que Catulo, pese a su desdichada situación, ha compuesto esforzadamente, en la medida en que su duelo lo ha permitido.

v. 153 *Themis*: diosa de la Justicia que recompensaba a los hombres piadosos en la Edad de Oro.

v. 155 *sitis felices*: el saludo final contiene buenos augurios para Alio y su amada, y para la amada del poeta.

Carmen 69

Noli admirari quare tibi femina nulla,
Rufe, uelit tenerum supposuisse femur,
non si illam rarae labefactes munere uestis
aut perluciduli deliciis lapidis.
laedit te quaedam mala fabula, qua tibi fertur
ualle sub alarum trux habitare caper.
hunc metuunt omnes; neque mirum: nam mala ualde est
bestia, nec quicum bella puella cubet.
quare aut crudelem nasorum interfice pestem,
aut admirari desine cur fugiant.

---

v. 2 *Rufe*: a Rufo se le dedica también el C. 77; en relación con el C. 71, donde se repite el dato del mal olor, se ha supuesto que el poeta se refiere a M. Celio Rufo, amante de Clodia y rival de Catulo.

v. 5 *quaedam mala fabula*: la palabra *fabula* («fábula»), que deriva del verbo *fari* («hablar»), significa conversar sobre cuestiones menores u ocasionales, y puede ser traducida como «habladuría» o «rumor»; pos-



Carmen 70

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in uento et rapida scribere oportet aqua.

---

v. 4 *in uento et rapida scribere oportet aqua*: escribir en el viento o en el agua es una imagen tradicional (se registra la expresión en Sófocles,

Carmen 69

No te admires de que ninguna mujer,
Rufo, debajo de ti quiera poner su tierno muslo,
ni siquiera si la seduces con el regalo de una tela
[extraordinaria
o con las delicadezas de una gema deslumbrante.
Te daña cierto rumor malvado en que se dice
que un chivo feroz habita el hueco de tus axilas.
Todos le temen; y no es sorprendente: pues es una bestia
[muy malvada
con la que ninguna bella muchacha irá a acostarse.
Por lo tanto destruye esa peste cruel de las narices
o deja de sorprenderte porque se escapen.

---

teriormente se impone su significado de «cuento» o «relato», y recupera su forma verbal originaria en el «fablar» (> «hablar») castellano.

v. 6 *trux... caper*: la palabra *caper* significa «macho cabrío», es decir, «chivo»; la imagen se mantiene intacta en nuestro castellano coloquial, y sin duda resulta inconfundible la expresión «olor a chivo» para referirse al mal olor de las axilas.

Carmen 70

Con nadie, dice mi mujer, preferiría casarse
más que conmigo, ni aun si Júpiter mismo se lo pidiera.
Dice: pero lo que la mujer dice al apasionado amante
conviene escribirlo en el viento y en las rápidas aguas.

Platón, Propercio, Ovidio) para aludir a la insustancialidad de las promesas amatorias; la expresión *rapida... aqua* se encuentra en singular, pero se ha preferido traducir en plural por razones de sonoridad.

Carmen 71

Si cui iure bono sacer alarum obstitit hircus,
aut si quem merito tarda podagra secat,
aemulus iste tuus, qui uestrum exercet amorem,
mirifice est a te nactus utrumque malum.
nam quotiens futuit, totiens ulciscitur ambos:

illam affligit odore, ipse perit podagra.

v. 1 *hircus*: la palabra *hircus* («chivo» o «macho cabrío») es sinónima de *caper* (véase C. 69); *caper* proviene del griego *kapros*, mientras que *hircus* es el término itálico, posiblemente de origen sabino.

v. 2 *tarda podagra*: es la enfermedad de las rodillas llamada «gota», y también el reuma; el atributo «lenta» se refiere a la dificultad que



Carmen 72

Dicebas quondam solum te nosse Catullum,
Lesbia, nec prae me velle tenere Iouem.
dilexi tum te non tantum ut uulgus amicam,
sed pater ut natos diligit et generos.
nunc te cognoui: quare etsi impensius uror,
multo mi tamen es uilior et leuior.

«qui potis est?», inquis. quod amantem iniuria talis
cogit amare magis, sed bene uelle minus.

v. 1 *nosse*: «conocer», tiene un sentido análogo al bíblico.

v. 2 *Iouem*: la imagen coincide con la del C. 70, 1-2.

v. 3 *dilexi*: el verbo *dilexi* significa «amar» y a la vez «apreciar» o «estimar».

v. 4 *sed pater ut natos diligit et generos*: la comparación del amor del poeta hacia su amada con el amor de un padre hacia sus hijos e hijos

Carmen 71

Si a un hombre atacó, con derecho, el maldito chivo de tus axilas
o si atormenta la lenta gota a quien lo merece,
ese rival tuyo, que atormenta tus amores
ha tomado magníficamente de ti uno y otro mal.
Pues cuantas veces se acuesta con su amada, tantas
[veces son ambos castigados:
a ella la derriba el olor, él mismo muere por la gota.

---

provoca la enfermedad al caminar. Se supone que la enfermedad obstaculiza las relaciones sexuales.

v. 3 *aemulus iste tuus*: a partir del *tuus* («tuyo») se ha conjeturado que el poema se dirige al marido de Clodia y hace referencia a Rufo, rival común para el marido y el propio Catulo.



Carmen 72

Decías en otros tiempos que tú conocías solo a Catulo,
Lesbia, y que ni a Júpiter deseabas tener antes que a mí.
Te amé entonces no tanto como el vulgo a su amiga,
sino como un padre quiere a sus hijos y a los esposos de sus hijas.
Ahora te he conocido: por eso, aunque ardo más intensamente
sin embargo eres para mí mucho más insignificante y
[despreciable.
«¿Cómo es posible?», dices. Porque una injuria tal obliga
al amante a amar más, pero a valorar menos.

---

políticos se usa para expresar la parte más espiritual del sentimiento amoroso, que trasciende la pasión erótica.

v. 8 *amare magis, sed bene uelle minus*: con la infidelidad de la amada, el poeta siente que su pasión (*amare*) se acrecienta, pero que su aprecio (*bene uelle*) disminuye; la expresión *bene uelle*, de la que deriva el término *beneuolentia*, corresponde al campo de las relaciones de amistad, públicas y privadas; véase C. 109.

Carmen 73

Desine de quoquam quicquam bene uelle mereri
aut aliquem fieri posse putare pium.
omnia sunt ingrata, nihil fecisse benigne est,

immo etiam taedet, taedet obestque magis;
ut mihi, quem nemo grauius nec acerbius urget,
quam modo quae me unum atque unicum amicum
[habuit.

v. 1 *bene uelle*: se retoma la expresión del C. 72, aunque aquí es el poeta quien se lamenta de no recibir aprecio; se trata de un poema



Carmen 74

Gellius audierat patruum obiurgare solere,
siquis delicias diceret aut faceret.
hoc ne ipsi accideret, patrui perdepsuit ipsam
uxorem et patruum reddidit Harpocraten.
quod uoluit fecit: nam, quamuis irrumet ipsum
nunc patruum, uerbum non faciet patruus.

v. 1 *Gellius*: a Gelio se le dedican numerosos poemas de escarnio (C. 80, 88-91); generalmente se lo identifica con L. Gelio Poplícola, asociado al círculo de Clodia en tiempos del juicio contra Celio (56 a. C.), y cónsul en el 36 a. C. Dión Casio lo menciona como acusado de incesto con la

Carmen 73

Deja de querer merecer el bien de alguien por algo
o de pensar que alguien pueda volverse piadoso.
Todo es ingrato, haber actuado bien es lo mismo que
[nada,
por cierto asquea mucho más y daña más,
como a mí, a quien nadie agobia más pesada y amargamente
que la que hasta ayer me tuvo como su solo y único
[amante.

---

de sofisticada elaboración formal (repeticiones léxicas, construcciones sonoras –en particular el verso final–, etc.) y las expresiones pueden relacionarse con el C. 76.



Carmen 74

Gelio había oído que su tío solía enojarse
si alguien contaba placeres o se entregaba a ellos.
Para que esto no le sucediera a él mismo, sedujo
a la misma esposa del tío y volvió al tío un Harpócrates.
Hizo lo que quiso: pues, aunque se la ponga
ahora al tío, el tío no dirá palabra.

---

segunda esposa de su padre; en general, en varios poemas que el poeta dedica a Gelio, se acusa a este de relaciones incestuosas.

v. 4 *Harpocraten*: divinidad egipcia que se representaba como un joven con el dedo índice ante los labios en señal de silencio.

Carmen 75

Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa,
atque ita se officio perdidit ipsa suo,
ut iam nec bene uelle queat tibi, si optima fias,
nec desistere amare, omnia si facias.

---

v. 3 *bene uelle*: se retoma la misma idea del C. 72, con la oposición entre la estima y el amor pasional.

Carmen 75

A tal punto ha sido llevada mi alma, Lesbia mía, por tu
[culpa,
y ella misma tanto se ha perdido en su servicio,
que ya no podría apreciarte, aunque en la mejor te
[convirtieras,
ni dejar de amarte, pese a todo lo que hicieras.

Carmen 76

Siqua recordanti benefacta priora uoluptas
est homini, cum se cogitat esse pium,
nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere in ullo

diuum ad fallendos numine abusum homines,

multa parata manent in longa aetate, Catulle,
ex hoc ingrato gaudia amore tibi.
nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt
aut facere, haec a te dictaque factaque sunt.
omnia quae ingratae perierunt credita menti.
quare cur tete iam amplius excrucies?
quin tu animum offirmas atque istinc te ipse reducis

et dis inuitis desinis esse miser?

difficile est longum subito deponere amorem,
difficile est, uerum hoc qua libet efficias:
una salus haec est, hoc est tibi peruincendum,
hoc facias, siue id non pote siue pote.
o di, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam
extremam iam ipsa in morte tulistis opem,
me miserum aspicite et, si uitam puriter egi,

---

v. 2 *pium*: el poeta se ubica en el orden de la *pietas* (la piedad religiosa), en directa relación con su desgracia amorosa, para dar cuenta de la devoción hacia su amada Lesbia; el haber sido «piadoso» inspira la plegaria que comienza en el verso 17, en la que el poeta ruega que los dioses atiendan su pedido en virtud de su piedad (*pro pietate mea* v. 26).

v. 5 *Catulle*: como en otros poemas (el más próximo en forma y contenido es el C. 8; véase también C. 51), la situación reflexiva se apoya en el tratamiento de sí mismo en segunda persona, con el que Catulo despliega y elabora su problemática amatoria, tomándose como dedicatario.

CARMEN 76

Si algún placer encuentra el hombre que recuerda
sus buenas obras pasadas, cuando piensa que es piadoso
y que la fidelidad sagrada no ha violado, ni con pacto
[alguno
ha abusado del poder de los dioses para engañar a los
[hombres,
están entonces para ti preparadas, Catulo,
muchas alegrías por este amor ingrato,
pues todo lo bueno que a alguien los hombres puedan decir
o hacer, todo ya ha sido dicho y hecho por ti:
todas estas cosas han perecido, entregadas a un alma ingrata.
¿Por qué a tal punto te torturas?
¿Por qué no te afirmas en tu corazón y de aquí tú mismo
[te apartas
y dejas de ser miserable, pues están los dioses en tu
[contra?
Es difícil súbitamente deponer un largo amor;
es difícil, pero harás esto como puedas.
Esta es la única salud, tú debes vencer.
Lo harás, sea posible o no sea posible.
¡Oh dioses! si tenéis misericordia, o si alguna vez a alguien
llevasteis un último auxilio ya al filo de la misma muerte,
contempladme miserable y, si he transcurrido la vida
[con pureza,

---

v. 10 *excrucies*: el verbo implica la noción de sufrimiento por tortura, con la misma raíz de «cruz» (*crux*); la crucifixión era castigo infligido a personas de baja condición, como los esclavos; véase C. 85.

v. 15 *salus*: en este caso la salud equivale a estar libre del amor que, correspondientemente, se presenta como «peste y pernicie» (*pestem perniciemque* v. 20), y como enfermedad (*morbum* v. 25).

v. 19 *si uitam puriter egi*: la pureza se encuentra en la calidad del amor hacia Lesbia, no en la situación de adulterio, de la que el poeta no se siente responsable; tal pureza de sentimientos lo habilita para elevar el pedido a los dioses.

eripite hanc pestem perniciemque mihi,
quae mihi surrepens imos ut torpor in artus
expulit ex omni pectore laetitias.
non iam illud quaero, contra me ut diligat illa,
aut, quod non potis est, esse pudica uelit.
ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum.
o di, reddite mi hoc pro pietate mea!



Carmen 77

Rufe mihi frustra ac nequiquam credite amice
(frustra? immo magno cum pretio atque malo),
sicine surrepsti mi, atque intestina perurens
ei misero eripuisti omnia nostra bona?
eripuisti, eheu nostrae crudele uenenum
uitae, eheu nostrae pestis amicitiae!

---

v. 1 *Rufe*: Rufo ha sido corrientemente identificado con M. Celio Rufo, amante temporario de Clodia, a quien posteriormente abandona; esto

arrancadme esta peste y esta pernicie
que, deslizándose como un sopor por lo profundo de
[mis entrañas,
ha expulsado las alegrías de todo mi pecho.
Ya no quiero esto: que, por el contrario, ella me ame,
o, lo que no es posible, que quiera ser pudorosa.
Yo mismo deseo sanar y abandonar esta tenebrosa
[enfermedad.
¡Oh dioses, concededme esto por mi piedad!



Carmen 77

Rufo, a quien en vano e inútilmente consideré mi amigo
(¿en vano?; de ningún modo, más bien por un precio
[enorme y malvado),
¿así me robaste y quemando los intestinos
me arrebataste, desdichado de mí, todos nuestros bienes?
Los arrebataste, ¡ay, veneno cruel de nuestra
vida, ay, peste de nuestra amistad!

suscita la acusación de Clodia por intento de envenenamiento y la defensa de Cicerón en *Pro Caelio* (*En defensa de Celio*).

Carmen 78

Gallus habet fratres, quorum est lepidissima coniunx
alterius, lepidus filius alterius.
Gallus homo est bellus: nam dulces iungit amores,
cum puero ut bello bella puella cubet.
Gallus homo est stultus, nec se uidet esse maritum,
qui patruus patrui monstret adulterium.

v. 1 *Gallus*: el personaje no ha sido identificado.



Carmen 78b

... sed nunc id doleo, quod purae pura puellae
sauia comminxit spurca saliua tua.
uerum id non impune feres: nam te omnia saecla
noscent et, qui sis, fama loquetur anus.

Los versos de 78b se encuentran en los manuscritos a continuación del C. 78 pero no es posible establecer relación alguna con lo anterior.

Carmen 78

Galo tiene hermanos, de los cuales es hermosísima
la esposa de uno, hermoso el hijo del otro.
Galo es un hombre bello: pues une dulces amores,
y así con el bello joven se acuesta la bella muchacha.
Galo es un hombre estúpido, y no ve que él mismo es
[engañado
por el sobrino que aprende el adulterio del tío.



Carmen 78b

... pero es esto lo que ahora me duele, que de una
[muchacha pura
los puros besos tu asquerosa saliva ha ensuciado.
Pero eso no quedará impune: pues todos los siglos
te conocerán y la fama, ya anciana, dirá quién eres.

CARMEN 79

Lesbius est pulcher. quid ni? quem Lesbia malit
quam te cum tota gente, Catulle, tua.
sed tamen hic pulcher uendat cum gente Catullum,
si tria notorum sauia reppererit.

---

v. 1 *Lesbius*: la asociación «Lesbio»-«Lesbia», junto con el calificativo *pulcher*, inducen a suponer que se trata de Publio Clodio Pulcer,



CARMEN 80

Quid dicam, Gelli, quare rosea ista labella
hiberna fiant candidiora niue,
mane domo cum exis et cum te octaua quiete
e molli longo suscitat hora die?
nescioquid certe est: an uere fama susurrat
grandia te medii tenta uorare uiri?
sic certe est: clamant Victoris rupta miselli
ilia, et emulso labra notata sero.

---

v. 1 *Gelli*: se trata probablemente del mismo personaje mencionado en C. 74, 80, 88, 89, 90, 91 y 116.

Carmen 79

Lesbio es hermoso, ¿por qué no? Lesbia lo prefiere,
Catulo, antes que a ti con toda tu familia.
Pero, no obstante, que este hermoso venda a Catulo con
[su familia
si ha conseguido tres besos de sus conocidos.

---

hermano de Clodia; Cicerón insiste en afirmar que ambos mantenían relaciones incestuosas (*Pro Caelio* 32; *Ad Att.* I, 16, 10).

Carmen 80

¿Qué voy a decir, Gelio?, ¿por qué esos rosados labios
se vuelven en invierno más blancos que la nieve,
cuando por la mañana sales de tu casa y cuando la hora
[octava te levanta
de tu suave descanso en los largos días del verano?
Ciertamente hay algo que ignoro: ¿es verdad lo que
[murmura la fama,
que te devoras los grandes genitales que están en el
[medio del varón?
Ciertamente es así: las entrepiernas rotas del pobrecito
[Víctor lo proclaman,
y los labios marcados por el suero ordeñado.

---

vv. 3-4 *octaua... hora*: aproximadamente las dos de la tarde.
v. 7 *Victoris*: única referencia a este personaje no identificable.

Carmen 81

Nemone in tanto potuit populo esse, Iuuenti,
bellus homo, quem tu diligere inciperes,
praeterquam iste tuus moribunda ab sede Pisauri

hospes inaurata pallidior statua,
qui tibi nunc cordi est; quem tu praeponere nobis

audes, et nescis quod facinus facias?

---

v. 1 *Iuuenti*: ver C. 24.

v. 3 *Pisauri*: Pisauro (actualmente Pésaro) era una antigua colonia romana sobre el mar Adriático.



Carmen 82

Quinti, si tibi uis oculos debere Catullum
aut aliud si quid carius est oculis,
eripere ei noli, multo quod carius illi

est oculis, seu quid carius est oculis.

---

v. 1 *Quinti*: puede tratarse del mismo Quintio del C. 100, oriundo de Verona.

v. 1 *oculos*: la palabra «ojos» se repite cuatro veces en cuatro versos,

CARMEN 81

Nadie ha podido ser, Juvencio, entre tanta gente,
el hombre bello al que tú empezaras a amar,
excepto ese huésped tuyo de la moribunda sede de
[Pisauro,
más amarillento que una estatua dorada,
a quien tienes en el corazón ahora; ¿y a anteponerlo
[a nosotros
te atreves, y no sabes el delito que cometes?

---

v. 4 *hospes inaurata pallidior statua*: «pálido» (*pallidus*) no significa inicialmente en latín, como en castellano, «sin color» o «blanquecino» sino «amarillento» –incluso oscuro o apagado–, y por eso se lo compara con una estatua dorada.

CARMEN 82

Quintio, si quieres que sus ojos te deba Catulo
o algo que sea más querido que sus ojos,
no le arrebates lo que para él mucho más que sus ojos es
[querido,
si es que hay algo más querido que los ojos.

---

y la forma comparativa (vv. 2, 3 y 4) *carius*, «más querido que», aparece de la misma manera en tres versos consecutivos en relación con formas pronominales (*quid / quod*), lo que sugiere una composición de experimentación formal.

Carmen 83

Lesbia mi praesente uiro male plurima dicit:
haec illi fatuo maxima laetitia est.
mule, nihil sentis? si nostri oblita taceret,
sana esset: nunc quod gannit et obloquitur,
non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
irata est. hoc est, uritur et loquitur.

---

v. 1 *praesente uiro*: *uir*, en primera instancia «varón», es en este contexto el «marido»; indicaría una fecha de composición anterior a la muerte del marido de Clodia, Quinto Metelo Celer, en el 59 a. C.

Carmen 83

Lesbia, estando presente su marido, me lanza muchísimas
[injurias:
esta es la máxima alegría para aquel tonto.
¿Burro, no te das cuenta de nada? Si callara, olvidada
[de nosotros,
estaría sana: ahora que gruñe e insulta,
no solo me recuerda sino que, lo que es mucho más
[grave,
está furiosa: esto es, se enardece y habla.

v. 2 *fatuo*: el marido es «tonto» porque se alegra de que la mujer hable mal de Catulo, pero Catulo se iguala al creer que esto mismo evidencia que la mujer lo injuria porque lo ama, y concluye que su enojo proviene de la ardiente pasión que le despierta su amante.

Carmen 84

Chommoda dicebat, si quando commoda uellet
dicere, et insidias Arrius hinsidias,
et tum mirifice sperabat se esse locutum,
cum quantum poterat dixerat hinsidias.
credo, sic mater, sic semper auunculus eius,
sic maternus auus dixerat atque auia.
hoc misso in Syriam requierant omnibus aures:
audibant eadem haec leniter et leuiter,
nec sibi postilla metuebant talia uerba,
cum subito affertur nuntius horribilis,
Ionios fluctus, postquam illuc Arrius isset,
iam non Ionios esse, sed Hionios.

---

v. 1 *Chommoda*: la variación está en la «c» con aspiración (expresada en latín por el signo «h», que no debe confundirse con la «ch» castellana, sino que equivale al sonido de una «j»), ya que para decir *commoda*, Arrio dice *chommoda*, haciendo una aspiración en una palabra que no la tiene.

v. 2 *Arrius*: Arrio parece ser –la identificación ofrece algunas dudas– Quinto Arrio, a quien Cicerón pone como ejemplo de persona ignorante y de baja condición social que asciende a riquezas y honores por su oportunismo. Arrio, en este poema, pretende ser refinado y culto de manera torpe, lo que suscita la burla de Catulo.

v. 2 *et insidias... hinsidias*: la ignorancia de Arrio se evidencia, como en

CARMEN 84

«Jomodidades», decía Arrio, cuando «comodidades»
[hubiera querido
decir, y decía «jinsidias» por «insidias»,
y entonces consideraba que admirablemente había
[hablado,
cuando había dicho «jinsidias» cuantas veces podía;
creo que así lo había dicho su madre, así siempre el
[hermano de su madre,
así su abuelo materno y su abuela.
Enviado este a Siria, los oídos de todos descansaron:
escuchaban lo mismo más ligera y suavemente,
y ya no se temían tales palabras,
cuando llega súbitamente un horrible anuncio:
el mar Egeo, después que allí Arrio había ido,
ya no era más Egeo sino «Jegeo».

---

el caso anterior, en comenzar una palabra con aspiración (h) tratando de imitar una pronunciación «a la griega» –que hacía una aspiración suave en palabras como *Hercules*–, de moda en un sector del patriciado, pero haciéndolo torpemente en palabras que no llevan «h».

v. 12 *non Ionios esse, sed Hionios*: el juego de palabras *Ionios fluctus* («mar Jónico») y el mal pronunciado *Hionios* de Arrio no puede traducirse, ya que la forma *Ionios* lleva jota en castellano, y la burla del poeta radica en la pronunciación de tal sonido ante diversas palabras; por consiguiente, hemos transformado el nombre, como lo hacen otros traductores, por un nombre de mar que pueda reproducir aproximadamente en castellano la broma catuliana.

Carmen 85

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

---

v. 1 *Odi et amo*: el poeta expresa la simultaneidad de sentimientos contrarios, algo sin precedentes en la poesía anterior, donde tales sentimientos pueden existir alternativamente. Los verbos abren una sucesión de formas verbales –ocho en dos versos– que sintetizan el estado emocional del enamorado, incapaz de entender sus semtimientos



Carmen 86

Quintia formosa est multis; mihi candida, longa,
recta est. haec ego sic singula confiteor;
totum illud «formosa» nego: nam nulla uenustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis.
Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est,
tum omnibus una omnes surripuit Veneres.

---

v. 1 *formosa*: «hermosa» equivale, ya en Catulo, a «bella» (*pulchra*), lo que implica poseer «encanto», gracia (*uenustas*, v. 3), y no solo belleza física.

v. 1 *est multis; mihi*: el poeta contrapone lo que es bello «para muchos» con su propia valoración de la belleza («para mí...»).

v. 4 *nulla in tam magno est corpore mica salis*: la falta de gracia de Quintia (alta, blanca y erguida) se sintetiza en el contraste entre un cuerpo tan

CARMEN 85

Odio y amo. Quizás preguntas por qué hago esto.
No lo sé, pero siento que sucede y me torturo.

(v. 2, *nescio*), entregado solo al padecimiento («pasión» proviene del griego *pathos,* que significa «padecer») que lo tortura.

v. 2 *excrucior*: el verbo tiene la raíz de «cruz» (*crux*), y se refiere a la crucifixión, tortura destinada a los esclavos; en este caso, un esclavo de la pasión.



CARMEN 86

Quintia es hermosa para muchos; para mí es blanca, alta,
enhiesta. Yo así acepto cada una de estas cosas;
pero niego todo eso de «hermosa»: pues ningún encanto,
ni una pizca hay de sal en ese cuerpo tan grande.
Lesbia es hermosa, pues no solo es bellísima toda
sino que incluso ella sola a todas ha robado todos los encantos.

grande y la ínfima pizca de sal que ni siquiera posee; nuestra expresión castellana «pizca de sal» traduce exactamente la imagen y el concepto latino *mica salis,* la falta de «salero», en la expresión peninsular.

v. 6 *Veneres*: literalmente dice «a todas ha robado todas las Venus», entendiéndose en el plural de Venus «todos los encantos propios de Venus»; hemos preferido una traducción que pueda ser más comprensible para el lector actual, sin que cambie mucho su significado.

Carmen 87

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
uere, quantum a me Lesbia amata mea est.
nulla fides ullo fuit umquam in foedere tanta,
quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.

---

v. 3 *fides... foedere*: el poeta utiliza dos términos del vocabulario cívico-religioso; la «lealtad» y la «fidelidad» (*fides*), originariamente referida



Carmen 88

Quid facit is, Gelli, qui cum matre atque sorore
prurit et abiectis peruigilat tunicis?
quid facit is, patruum qui non sinit esse maritum?
ecquid scis quantum suscipiat sceleris?
suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys
nec genitor Nympharum abluit Oceanus:
nam nihil est quicquam sceleris, quo prodeat, ultra,
non si demisso se ipse uoret capite.

---

v. 1 *Gelli*: véase C. 74. Los poemas 88 a 91 están dedicados a este personaje; los tres primeros coinciden en el tono burlesco y los motivos de la burla, próximos a los del C. 74. En todos los casos, Catulo lo acusa de relaciones incestuosas.

Carmen 87

Ninguna mujer puede decir sinceramente que ha sido
[amada
tanto, como mi Lesbia por mí ha sido amada.
Ninguna lealtad en pacto alguno fue jamás tan grande
como la que en mi amor hacia ti puede encontrarse.

a los dioses, y «pacto» (*foedere*), alianza política de buena voluntad, se aplican a un caso privado de amor.



Carmen 88

¿Qué hace ese, Gelio, que se calienta con la madre y
[con la hermana,
y pasa la noche sin dormir, ya quitadas las túnicas?
¿Qué hace ese, que no permite que el tío sea marido?
¿Por ventura sabes qué gran crimen comete?
Comete, oh Gelio, un crimen tan grande que ni la última
[Tethys
ni Océano, padre de las ninfas, lo lavan:
pues no hay crimen que llegue tan lejos,
ni aunque, con la cabeza inclinada, se devorara a sí mismo.

v. 4 Se establece un marcado contraste de expresión entre la procacidad y vulgaridad de los tres primeros versos, y el tono elevado de las alusiones mitológicas, en ambos casos con el soporte retórico de las interrogaciones consecutivas.

vv. 5-6 *ultima Tethys / nec genitor Nympharum... Oceanus*: véase C. 64, 30.

Carmen 89

Gellius est tenuis: quid ni? cui tam bona mater
tamque ualens uiuat tamque uenusta soror
tamque bonus patruus tamque omnia plena puellis
cognatis, quare is desinat esse macer?
qui ut nihil attingat, nisi quod fas tangere non est,
quantumuis quare sit macer inuenies.

v. 4 *macer*: los signos coinciden con los atribuidos a Flavio (costados



Carmen 90

Nascatur magus ex Gelli matrisque nefando
coniugio et discat Persicum haruspicium,
nam magus ex matre et nato gignatur oportet,
si uera est Persarum impia religio,
gratus ut accepto ueneretur carmine diuos
omentum in flamma pingue liquefaciens.

v. 1 *magus*: «mago» era el nombre que recibían los sacerdotes persas, cuyas prácticas religiosas eran consideradas impías por griegos y

CARMEN 89

Gelio está delgado: ¿y cómo no?, si vive con él una madre
tan buena y una tan saludable y tan encantadora hermana
y tan buen tío y todo está tan repleto de muchachas
de la familia, ¿por qué dejaría de ser flaco?
Aunque este nada tocara sino lo que no es permitido tocar,
encontrarías cuantas razones quieras de por qué está flaco.

---

consumidos) y es una marca social, pues en estos casos la excesiva delgadez no significa falta de alimento sino exceso en las prácticas sexuales.



CARMEN 90

Nazca un mago del nefasto connubio de Gelio y su
[madre
y aprenda la adivinación persa,
pues es preciso que de la madre y el hijo se engendre
[un mago,
si verdadera es la impía religión de los persas,
para que, aceptado su canto, venere agradecido a esos
[dioses
derritiendo densa grasa en la llama.

---

romanos (*Persarum impia religio,* v. 4), lo que explica su significación posterior («mago» como «brujo» o «hechicero»); los griegos les atribuían, además, prácticas incestuosas.

Carmen 91

Non ideo, Gelli, sperabam te mihi fidum
in misero hoc nostro, hoc perdito amore fore,
quod te cognossem bene constantemue putarem
aut posse a turpi mentem inhibere probro;
sed neque quod matrem nec germanam esse uidebam
hanc tibi, cuius me magnus edebat amor.
et quamuis tecum multo coniungerer usu,
non satis id causae credideram esse tibi.
tu satis id duxti: tantum tibi gaudium in omni
culpa est, in quacumque est aliquid sceleris.

v. 1 *Gelli*: el ataque mordaz a Gelio se cierra con el cargo de traición



Carmen 92

Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam
de me: Lesbia me dispeream nisi amat.
quo signo? quia sunt totidem mea: deprecor illam
assidue, uerum dispeream nisi amo.

v. 1 *dicit semper male nec tacet umquam*: la situación y los razonamientos son análogos a los del C. 83; la obsesión de hablar siempre mal del poeta atribuida a Lesbia muestra al enamorado que ella experimenta una pasión equiparable a la suya y, en el contexto del C. 85, que en ambos casos el odio es la otra cara del amor. Se trata de una pieza

Carmen 91

No por esto esperaba, Gelio, que tú me fueras fiel
en este pobre amor nuestro, en este aniquilado amor,
porque te conociera bien o pensara
que pudieras apartar tu alma leal de la torpe infamia,
sino porque veía que ni tu madre ni tu hermana
eran esa cuyo gran amor me consumía.
Y aunque me uniera contigo por el trato asiduo,
no habría creído que eso para ti fuera causa suficiente.
Tú lo consideraste suficiente: tanta alegría tienes en toda [culpa,
en cualquier cosa que tenga algo de crimen.

por tener amores con Lesbia que le hace Catulo, suponiendo que las transgresiones de Gelio solo ocurren en las relaciones incestuosas.



Carmen 92

Lesbia siempre me injuria y nunca calla
acerca de mí: que me muera si Lesbia no me ama.
¿Por qué signo lo digo? Porque los míos son iguales: [muchas veces la denigro,
pero que me muera si no la amo.

que ilustra la exquisita elaboración poética de la poesía de Catulo: la disposición conceptual, la repetición del segundo hemistiquio en los versos 2 y 4, con la variante *amat-amo*, los paralelismos rítmicos entre los versos 1 y 3, los efectos sonoros producidos por la repetición de consonantes nasales (m, n), etc.

Carmen 93

Nil nimium studeo, Caesar, tibi uelle placere,
nec scire utrum sis albus an ater homo.

---

v. 1 *Caesar*: como en otros poemas, el poeta se refiere a César con displicencia.



Carmen 94

Mentula moechatur. «moechatur mentula?». certe.
hoc est quod dicunt: «ipsa olera olla legit».

---

v. 1 *Mentula*: con este apodo obsceno (*mentula* es una forma vulgar de designar el falo) Catulo se refiere nuevamente a Mamurra, el favorito de César que aparece en los poemas 29, 41, 43 y 51.

v. 1 *moechatur*: igualmente se trata de una forma vulgar de hacer referencia al acto sexual. La profusión de localismos en habla hispana que traducen este verbo impide, como en otros casos mencionados,

Carmen 93

No me empeño demasiado, César, en tratar de complacerte,
ni en saber si eres hombre blanco o negro.

---

v. 2 *albus an ater homo*: se trata de una expresión coloquial, para decir que alguien resulta completamente indiferente.



Carmen 94

Verga fornica. ¿Fornica Verga? Sí, por cierto.
Esto es lo que dicen: la misma olla escoge sus verduras.

---

apelar a un vocablo más exacto, por lo que se ha traducido con un verbo de uso general, excluyendo la dosis de grosería que la palabra latina tiene.

v. 2 *ipsa olera olla legit*: no hay referencias ciertas de este dicho en otras fuentes antiguas, por lo que es dudoso su significado; posiblemente encierra un sentido vulgar u obsceno.

Carmen 95

Zmyrna mei Cinnae, nonam post denique messem
quam coepta est nonamque edita post hiemem,

milia cum interea quingenta Hortensius uno

.....

Zmyrna sacras Satrachi penitus mittetur ad undas,
Zmyrnam cana diu saecula peruoluent:
at Volusi annales Paduam morientur ad ipsam

et laxas scombris saepe dabunt tunicas.

Carmen 95b

parua mei mihi sint cordi monumenta [...]:
at populus tumido gaudeat Antimacho.

---

v. 1 *Zmyrna*: este poema, del que se conservan tres versos, probablemente era un «epilio» o poema épico breve de personajes mitológicos, semejante al C. 64 de Catulo; Zmirna, también llamada Mirra, aparece en *Metamorfosis* (10, 298 y ss.) de Ovidio donde se relatan sus amores incestuosos, su transformación en árbol y el nacimiento de su hijo Adonis.

v. 1 *Cinnae*: Helvio Cinna era un poeta neotérico de la generación de Catulo, perteneciente a su círculo de amigos.

v. 3 *Hortensius*: se ha sugerido que podría tratarse de Quinto Hortensio Hortalo, a quien se dedica el C. 65, un famoso orador rival de Cicerón, autor de una extensa obra titulada *Annales*.

v. 4 La mayoría de los manuscritos presenta un espacio, correspon-

Carmen 95

La «Zmyrna» de mi Cinna, después de nueve cosechas
y de nueve inviernos desde que fue comenzada, se ha
[publicado,
y mientras tanto en solo un año Hortensio ha publicado
[mil quinientos
.....
La «Zmyrna» será enviada a las profundas olas del Sátraco,
la «Zmyrna» leerán por mucho tiempo los siglos encanecidos:
pero los «Anales» de Volusio morirán junto a la misma
[Padua
y frecuentemente darán amplios envoltorios a las caballas.

Carmen 95b

Tenga yo en el corazón los pequeños monumentos [...]
y se regocije el pueblo con el ampuloso Antímaco.

---

diente a un verso pentámetro cuya falta es evidente; algunos editores reponen «*uersiculorum anno putidus euomuit*» («de versitos en un año el podrido ha vomitado»).

v. 5 *Satrachi*: Sátraco, ciudad de la isla de Chipre junto al río del mismo nombre, donde se desarrolla la historia de Zmirna y de su hijo Adonis.

v. 7 *Volusi annales*: véase C. 36.

v. 8 *scombris*: la obra de Volusio solo servirá para envolver pescado en su ciudad natal, Padua.

v. 10 *Antimacho*: Antímaco de Colofón (siglo V-IV a. C.), poeta griego, autor de *La Tebaida*, poema épico despreciado por los poetas alejandrinos seguidores de Calímaco.

Carmen 96

Si quicquam mutis gratum acceptumue sepulcris
accidere a nostro, Calue, dolore potest,
quo desiderio ueteres renouamus amores
atque olim iunctas flemus amicitias,
certe non tanto mors immatura dolori est
Quintiliae, quantum gaudet amore tuo.

---

v. 2 *Calue*: C. Licinio Calvo (ver C. 14, 50 y 53) pertenecía al círculo de



Carmen 97

Non (ita me di ament) quicquam referre putaui,
utrumne os an culum olfacerem Aemilio.
nilo mundius hoc, nihiloque immundior ille,
uerum etiam culus mundior et melior:
nam sine dentibus est. os dentes sesquipedales,
gingiuas uero ploxeni habet ueteris,
praeterea rictum qualem diffissus in aestu
meientis mulae cunnus habere solet.
hic futuit multas et se facit esse uenustum,
et non pistrino traditur atque asino?
quem siqua attingit, non illam posse putamus
aegroti culum lingere carnificis?

---

v. 2 *Aemilio*: personaje no identificado que recibe las burlas insultantes del poeta.

v. 5 *dentes sesquipedales*: «dientes de un pie y medio»; *sesquipedales* significa «un pie y medio», medida de longitud que equivale a cuarenta y dos centímetros usada aquí como hipérbole para indicar que los dientes

Carmen 96

Si algo grato o aceptable a los mudos sepulcros
puede llegar, Calvo, desde nuestro dolor,
por la añoranza con que renovamos los antiguos amores
y lloramos por las amistades en otro tiempo unidas,
ciertamente no sufre Quintilia tanto por su muerte prematura
cuanto se regocija ella por tu amor.

---

los poetas amigos de Catulo, quien le dedica este epigrama de consuelo (*consolatio*) por la muerte de su esposa Quintilia (*Quintiliae,* v. 6).



Carmen 97

No he decidido, así me asistan los dioses, qué responder,
si a Emilio le olería la boca o el culo.
Ni está más limpia esta ni más sucio aquel,
pero sin embargo el culo es mejor y más limpio
pues no tiene dientes. La boca tiene dientes de un metro,
encías, por cierto, de carromato viejo,
sin contar con la risa que recuerda,
la vulva distendida por el calor de una mula que orina,
¿este se acuesta con todas y se hace el encantador,
y no lo mandan al molino y al asno?
Y si alguna lo toca, ¿no pensaremos que ella puede
lamer el culo de un verdugo enfermo?

---

de Emilio son desproporcionadamente grandes; hemos tomado una longitud (un metro) de equivalencia análogamente desproporcionada, más familiar para el lector de habla hispana.

v. 6 *ploxeni*: la palabra es inusual, por lo que probablemente se trate de un término de origen celta que designa la caja de madera de un carro.

Carmen 98

In te, si in quemquam, dici pote, putide Victi,
   id quod uerbosis dicitur et fatuis:
ista cum lingua, si usus ueniat tibi, possis
   culos et crepidas lingere carpatinas.
si nos omnino uis omnes perdere, Victi,
   hiscas: omnino quod cupis efficies.

---

v. 1 *putide Victi*: Victio es un personaje no identificado; el calificativo *putido* también se aplica como insulto a la mujer del C. 42, la *putida moecha*.



Carmen 99

Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuuenti,
   sauiolum dulci dulcius ambrosia.
uerum id non impune tuli: namque amplius horam
   suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis
   tantillum uestrae demere saeuitiae.
nam simul id factum est, multis diluta labella
   guttis abstersti omnibus articulis,
ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
   tamquam commictae spurca saliua lupae.
praeterea infesto miserum me tradere amori
   non cessasti omnique excruciare modo,
ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud
   sauiolum tristi tristius elleboro.
quam quoniam poenam misero proponis amori,
   numquam iam posthac basia surripiam.

---

v. 1 *mellite Iuuenti*: Juvencio es el mismo de los poemas 24, 48 y 81; el calificativo *mellitus* («dulce como la miel») es de uso coloquial.

v. 4 *suffixum in summa... cruce*: la imagen de estar crucificado para expresar una máxima tortura y sufrimiento es frecuente en Catulo (véase *excrucior* en C. 85, 2).

Carmen 98

A ti, si es que a alguien, se te puede decir, podrido Victio,
lo que se dice de los charlatanes y los tontos:
con esa lengua, si te llegara la oportunidad, podrías
lamer culos y sandalias de cuero barato.
Si quieres perdernos completamente a todos, Victio,
abre la boca: por completo conseguirás lo que deseas.

---

v. 4 *crepidas... carpatinas*: las *crepidae* o *soleae* eran sandalias de taco bajo ajustadas en el tobillo, mientras que el adjetivo *crepidus* se refiere a un objeto hecho en cuero de muy baja calidad.



Carmen 99

Te robé, mientras jugabas, mi delicioso Juvencio,
un besito más dulce que la dulce ambrosía.
Pero no me lo llevé impune: pues más de una hora
recuerdo que en lo alto de una cruz estuve yo clavado,
mientras me disculpo ante ti y con llantos no puedo
librarme de tu crueldad siquiera un poco.
Pues en cuanto hice eso, los labios humedecidos
por muchas gotas frotaste con todos tus dedos,
para que no quedara indicio de nuestra boca,
como si fuera la asquerosa saliva de una puta meada.
Incluso no has cesado de tratarme como un miserable
por mi funesto amor y de torturarme de cualquier modo,
para que se transformara para mí aquel besito
en algo más triste que el triste eléboro.
Ya que para mi desdichado amor este castigo propones,
nunca ya, después de esto, robaré tus besos.

---

v. 10 *lupae*: «loba» es la forma vulgar de designar a una prostituta de baja condición social.

v. 14 *elleboro*: el eléboro (*helleborus* o *elleborus*) es una planta medicinal de sabor amargo usada para purgas.

Carmen 100

Caelius Aufillenum et Quintius Aufillenam
flos Veronensum depereunt iuuenum,
hic fratrem, ille sororem. hoc est, quod dicitur, illud
fraternum uere dulce sodalicium.
cui faueam potius? Caeli, tibi: nam tua nobis
perspecta egregie est unica amicitia,
cum uesana meas torreret flamma medullas.
sis felix, Caeli, sis in amore potens.

v. 1 Celio y Quintio aparecen como personajes de Verona, aunque en el C. 58 Celio es generalmente identificado con M. Celio Rufo, amante de Clodia a quien Cicerón defiende en *En defensa de Celio* (*Pro Caelio*); también se interpreta que se trata de un joven de Verona, amigo de Catulo. A Aufilena están dedicados los poemas 110 y 111.

Carmen 100

Celio por Aufileno y Quintio por Aufilena,
flor de la juventud de Verona, mueren;
uno por el hermano, el otro por la hermana. Esto es lo
[que se llama
un verdaderamente dulce compañerismo fraterno.
¿A quién podría favorecer más? Celio, a ti: pues me has
[demostrado
egregiamente tu amistad sin par,
cuando la llama demente quemaba mis entrañas.
Que seas feliz, Celio, que seas poderoso en el amor.

v. 6 *amicitia*: la «amistad» demostrada, si se trata del amigo veronense, puede corresponder a un auténtico afecto hacia Celio; por el contrario, si se interpreta que se trata de Celio Rufo, «amistad» debe tomarse con sentido irónico.

CARMEN 101

Multas per gentes et multa per aequora uectus
aduenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi.
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, aue atque uale!

---

v. 1 *Multas per gentes*: se indica una larga trayectoria para llegar al sepulcro, por lo que se lo inscribe en el contexto histórico del viaje a Bitinia que Catulo habría hecho en el 57 a. C. acompañando a Memmio (véase C. 10) y la llegada a la región troyana donde está enterrado el hermano.

v. 3 *munere mortis*: en las honras fúnebres se hacían ofrendas a los Manes –los antepasados de la familia–, que generalmente consistían en vino, leche, miel y flores; no obstante, el tributo de Catulo es el epitafio, esto es, el epigrama funerario tallado en piedra que tradicionalmente se colocaba en los sepulcros, y que contenía un encomio del difunto

Carmen 101

Después de haber cruzado a través de muchos pueblos
[y de muchos mares,
llego, hermano, a estas tristes exequias
para darte el postrer tributo de la muerte
y hablar en vano a la muda ceniza,
puesto que la fortuna de mí te apartó, a ti mismo,
ay, pobre hermano arrebatado prematuramente de mí.
Sin embargo ahora, mientras tanto, acepta lo que he
[traído
como triste ofrenda según la antigua costumbre de
[nuestros padres,
empapado con el abundante llanto fraterno,
y para siempre, hermano, salve y adiós.

---

y un lamento por su muerte; en algunos casos, puede pensarse en una oración fúnebre en verso, algo que podría apoyarse en el «hablar (*alloquerer*, v. 4) a la muda ceniza»; más allá de estas circunstancias históricas, ya desde los poetas griegos el epigrama funerario es un género poético.

v. 6 ***heu miser indigne frater adempte mihi***: el verso se repite sin variantes dos veces en el C. 68 (v. 20 y v. 92).

v. 10 ***in perpetuum... aue atque uale***: la despedida del difunto aparece atestiguada en varios epitafios y se cree que es una fórmula que precedía a la incineración o al entierro.

Carmen 102

Si quicquam tacito commissum est fido ab amico,
cuius sit penitus nota fides animi,
me aeque esse inuenies illorum iure sacratum,
Corneli, et factum me esse puta Harpocraten.

v. 4 *Corneli*: personaje no identificado, amigo leal y confidente de Catulo, por lo que es poco probable que se trate de Comelio Nepote.



Carmen 103

Aut, sodes, mihi redde decem sestertia, Silo,
deinde esto quamuis saeuus et indomitus,
aut, si te nummi delectant, desine, quaeso,
leno esse atque idem saeuus et indomitus.

v. 1 *Silo*: Silón se presenta como un proxeneta (*leno,* v. 4) a quien el poeta parece haber entregado una alta suma de dinero a cambio de favores femeninos.

Carmen 102

Si algo fue confiado por el amigo leal a un hombre
[reservado,
porque la fidelidad de su alma es profundamente conocida,
hallarás que igualmente yo he sido consagrado por la
[ley de aquellos,
Cornelio, y considera que me he transformado en un
[Harpócrates.

v. 4 *Harpocraten*: véase C. 74, 4.



Carmen 103

O bien, por favor, devuélveme los diez mil sestercios, Silón,
y luego sé todo lo cruel e implacable que quieras,
o bien, si te deleitan las monedas, deja, te lo ruego,
de ser un rufián y al mismo tiempo cruel e implacable.

Carmen 104

Credis me potuisse meae maledicere uitae,
ambobus mihi quae carior est oculis?
non potui, nec, si possem, tam perdite amarem;

sed tu cum Tappone omnia monstra facis.

---

v. 4 *omnia monstra facis*: no hay coincidencia con respecto al significado de la expresión, ya que puede significar «haces todas monstruosida-



Carmen 105

Mentula conatur Pipleium scandere montem:
Musae furcillis praecipitem eiciunt.

---

v. 1 *Mentula... Pipleium*: junto a Pipleya (Pieria) se eleva un monte dedicado a las Musas, por lo que este *Mentula* intentaría escribir poemas sin tener talento; *scandere* significa «escalar», pero también «marcar los acentos rítmicos del verso»; la imagen puede interpretarse como la intención de alcanzar la consagración poética.

v. 2 *furcillis* < *furcillum* significa «horca», pero en el sentido de «palo



Carmen 106

Cum puero bello praeconem qui uidet esse
quid credat nisi se vendere discupere?

Carmen 104

¿Crees que yo he podido maldecir a mi vida,
que me es más querida que mis dos ojos?
No he podido, y si hubiera podido, no la hubiera tan
[perdidamente amado;
pero tú con Tapón haces todo monstruoso.

---

des», o «todo lo vuelves monstruoso»; no es posible identificar ni al dedicatario ni al mencionado Tapón (*Tappone*).

Carmen 105

Verga trata de escalar el monte Pipleyo:
las Musas, con lanzazos, lo tiran de cabeza.

---

que remata en dos o más puntas y sirve para usos diversos», es decir, una especie de lanza bifurcada en dos puntas, o incluso un tridente; las traducciones castellanas prefieren traducir *furcillis* como «a horcazos» pero es muy difícil que el lector actual entienda su sentido, ya que normalmente «horca» es el instrumento letal que mata por estrangulación con una soga, por lo que hemos optado por «lanzazos», que se atiene al sentido y resulta de más rápida comprensión.

Carmen 106

Quien vea que el pregonero está con un bello muchacho,
¿qué podrá creer sino que el chico anhela venderse?

CARMEN 107

Si quicquam cupidoque optantique obtigit umquam
insperanti, hoc est gratum animo proprie.
quare hoc est gratum nobisque est carius auro,
quod te restituis, Lesbia, mi cupido,
restituis cupido atque insperanti, ipsa refers te
nobis. o lucem candidiore nota!
quis me uno uiuit felicior, aut magis hac res
optandas uita dicere quis poterit?

v. 4 *Lesbia*: poema dedicado a la amada con motivo de un reencuentro. Se presenta un juego retórico de palabras basado en la repetición (*cupido*, tres veces; *optanti-optandas*; *insperanti*, dos veces; *hoc est gratum* y *restituis*, dos veces en versos consecutivos, etc.).



CARMEN 108

Si, Comini, populi arbitrio tua cana senectus
spurcata impuris moribus intereat,
non equidem dubito quin primum inimica bonorum
lingua exsecta auido sit data uulturio,
effossos oculos uoret atro gutture coruus,
intestina canes, cetera membra lupi.

v. 1 *Comini*: solo aquí Catulo menciona a Cominio, un nombre bastante común en Roma y en la Galia Cisalpina.

CARMEN 107

Si alguna vez le sucede a alguien algo que desea
y no espera, esto es particularmente grato para su alma.
Porque es grato y más preciado para mí que el oro,
que vuelvas a mí, Lesbia, que ardiente te deseo,
vuelves, viniendo por ti misma, a mí que te deseo
y no espero. ¡Oh día con la marca más brillante!
¿Quién vive más feliz que yo, o quién decir podría
que en la vida hay algo más deseable que esto?

v. 6 *lucem candidiore nota*: la expresión de uso común de señalar un día con una piedra o gema blanca parece remitir a tiempos muy remotos, en los que los días fastos o favorables se señalaban con color blanco.



CARMEN 108

Si, Comino, por arbitrio del pueblo tu senectud canosa
pereciera manchada por costumbres impuras,
por cierto no dudo de que, en primer lugar, tu lengua
enemiga de los buenos, una vez cortada, sería dada al
[ávido buitre;
que los ojos, ya arrancados, devoraría el cuervo de
[oscura garganta;
tus intestinos, los perros; los restantes miembros, los
[lobos.

v. 1 *populi arbitrio*: el «arbitrio del pueblo» debe considerarse como «acuerdo general».

Carmen 109

Iucundum, mea uita, mihi proponis amorem
hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.
di magni, facite ut uere promittere possit,
atque id sincere dicat et ex animo,
ut liceat nobis tota perducere uita
aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

v. 1 *Iucundum*: el adjetivo se refiere a algo jocoso, alegre o divertido; su campo semántico es más eventual y superficial que el de *beatus* («dichoso», «feliz»).

v. 6 *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*: Catulo define el amor como «pacto eterno de sagrada amistad» con su amada, único de los poetas romanos que apela a la noción de amistad para expresar su ideal de



Carmen 110

Aufillena, bonae semper laudantur amicae:
accipiunt pretium, quae facere instituunt.
tu, quod promisti, mihi quod mentita inimica es,

quod nec das et fers saepe, facis facinus.
aut facere ingenua est, aut non promisse pudicae,
Aufillena, fuit: sed data corripere
fraudando officiis plus quam meretricis auarae est,
quae sese toto corpore prostituit.

v. 1 *Aufillena*: se le dedican dos poemas, aunque el motivo de la suma entregada a cambio de favores sexuales puede relacionarse con el C. 100.

v. 7 *meretricis auarae*: el poeta acentúa su disgusto por el incumplimiento

Carmen 109

Me prometes, vida mía, que será alegre
este amor nuestro, y perpetuo entre nosotros.
Grandes dioses, haced que verdaderamente
diga esto sinceramente y desde el alma,
para que sea lícito para nosotros
mantener este eterno pacto de amistad sagrada.

relación amatoria, fundada en la mutua benevolencia y en la perdurabilidad del compromiso afectivo. El poeta adopta dos términos del lenguaje de la alianza política («amistad» –*amicitia*– y «pacto» –*foedus*–) y los inscribe en el contexto privado de las relaciones amorosas. El verso está corrupto, por lo que algunos editores toman la versión *aeternae hoc sanctus foedus amicitiae* («un santo pacto de amistad eterna»).



Carmen 110

Aufilena, son siempre alabadas las buenas amigas:
tiene un precio lo que proponen hacer.
Tú, que has mentido al prometerme, eres enemiga
y, porque con frecuencia no das pero recibes, cometes un delito.
Hacer es propio de la mujer noble, o no haber prometido
Es propio, Aufilena, de la pudorosa; pero al apoderarte
de lo dado engañando, harás más que una meretriz avara
que con todo su cuerpo se prostituye.

efectuando una progresión en sus injurias: la «amiga» (*amica* en el sentido de acompañante sexual) se transforma en «enemiga» y finalmente en «meretriz avara», que prostituye todo su cuerpo.

Carmen 111

Aufillena, uiro contentam uiuere solo
nuptarum laus est laudibus ex nimiis:

sed cuiuis quamuis potius succumbere par est
quam matrem fratres <te parere> ex patruo.

v. 1 *uiro contentam uiuere solo*: vivir desposada con un único marido («univira», mujer de un solo esposo) era el ideal romano de la esposa o



Carmen 112

Multus homo es, Naso, neque tecum multus homo est qui
descendit: Naso, multus es et pathicus.



Carmen 113

Consule Pompeio primum duo, Cinna, solebant

Maeciliam: facto consule nunc iterum
manserunt duo, sed creuerunt milia in unum
singula. fecundum semen adulterio.

v. 1 *Pompeio*: el primer consulado de Pompeyo fue en el año 70 a. C. mientras que el segundo fue en el 55 a. C., fecha aproximada de composición del poema.
v. 1 *duo*: los dos amantes de la mujer podrían ser César y Mamurra.

CARMEN 111

Aufilena, vivir satisfecha con un solo hombre
es la mayor gloria entre las más elevadas glorias de las
[esposas:
pero vale más para cualquier mujer acostarse con cualquiera
que, como tú, parir del tío primos hermanos de la madre.

---

matrona; el posible elogio se transforma en condena ya que el marido de Aufilena, según el poeta, es su tío.



CARMEN 112

Eres muy hombre, Nasón, y no es muy hombre el que
te penetra: Nasón, eres también muy maricón.



CARMEN 113

Cuando Pompeyo fue cónsul por primera vez, Cinna,
[dos frecuentaban
a Mecilia: ahora que otra vez ha sido cónsul designado,
permanecen los dos, pero han crecido mil
de cada uno. Fecunda semilla de adulterio.

---

v. 1 *Cinna*: Helvio Cinna, véase C. 95.

v. 2 *Maeciliam*: se ha conjeturado que podría tratarse de Mucia (Mecilia sería el diminutivo), tercera esposa de Pompeyo, de quien se divorció en el 61 a. C.

CARMEN 114

Firmano saltu non falso Mentula diues
fertur, qui tot res in se habet egregias,
aucupium omne genus, pisces, prata, arua ferasque.

nequiquam: fructus sumptibus exsuperat.
quare concedo sit diues, dum omnia desint.
saltum laudemus, dum modo †ipse egeat.

v. 1 *Firmano saltu:* Firmo se encuentra en la región de Piceno, en las proximidades del mar Adriático.
v. 4 *fructus sumptibus exsuperat:* Mamurra, el protegido de César -frecuen-



CARMEN 115

Mentula habet instar triginta iugera prati,
quadraginta arui: cetera sunt maria.
cur non diuitiis Croesum superare potis sit,
uno qui in saltu tot bona possideat,
prata, arua, ingentes siluas uastasque paludes
usque ad Hyperboreos et mare ad Oceanum?
omnia magna haec sunt, tamen ipse est maximus ultro,

non homo, sed uero mentula magna minax.

v. 1 *triginta iugera prati:* la yugada es una medida de superficie utilizada en Roma equivalente a 2700 m² aproximadamente y su nombre proviene de la cantidad de tierra que es capaz de trabajar en un día una yunta de bueyes; no se consideraba rentable una propiedad de menos de siete yugadas (entre 17 640 y 18 900 m²); Catulo atribuye a Mamurra la posesión de inmensos territorios.

CARMEN 114

Por la finca de Firmo, que Verga es rico
no sin razón se dice, y que tiene tantas cosas notables:
aves de caza, peces, prados, campos cultivados y animales
[silvestres.
Todo en vano: excede con sus gastos los frutos,
por eso admito que sea rico mientras todo le falte.
Alabemos la finca, siempre que él mismo sea pobre.

---

temente llamado por el apodo obsceno de *Mentula*– es acusado de rápido enriquecimiento merced a de sus manejos políticos, pero por tratarse de un «malversador» (*decoctoris*), sus gastos superan siempre sus posesiones.



CARMEN 115

Verga tiene casi treinta yugadas de prado
y cuarenta de campo: los restantes son mares.
¿Por qué no es posible que supere a Creso en riquezas
quien tiene tantos bienes en una sola finca,
prados, campos, inmensos bosques y pantanos
hasta los Hiperbóreos y mar hasta el Océano?
Todas estas cosas son grandes, pero él mismo es, lejos,
[el más grande,
no es un hombre sino en verdad una gran verga amenazante.

---

v. 2 *quadraginta arui*: Mamurra posee praderas (*prati*) y campos cultivados (*arui*).

v. 3 *Croesum*: Creso, último rey de Lidia (siglo VI a. C.), fue famoso por su riqueza y poderío; finalmente fue derrotado por el persa Ciro.

CARMEN 116

Saepe tibi studioso animo uenante requirens
carmina uti possem uertere Battiadae,
qui te lenirem nobis, neu conarere
tela infesta meum mittere in usque caput,
hunc uideo mihi nunc frustra sumptum esse laborem,
Gelli, nec nostras hic ualuisse preces.
contra nos tela ista tua euitabimus amictu,
at fixus nostris tu dabis supplicium.

---

v. 1 *studioso animo uenante*: el verbo *uenari* significa «cazar», perseguir una presa como cazador, una imagen que ilustra el cuidadoso y aplicado trabajo de la traducción.

Carmen 116

Muchas veces, con el alma de un cazador empeñosa
pensé cómo podría traducir los poemas del Batíada
para que yo pudiera calmarte y no intentaras
lanzar dardos envenenados sin cesar a mi cabeza,
veo ahora que este trabajo para mí ha sido en vano,
Gelio, y que aquí nuestros ruegos no han valido.
Contra mí estos dardos tuyos evitaremos con el manto,
pero tú, clavado los nuestros, sufrirás el suplicio.

---

v. 2 *carmina... Battiadae*: poemas de Calímaco; véase C. 7, 6.

v. 4 *tela*: dos veces se emplea la palabra «dardos» (*tela ista tua*, v. 7) para referir los ataques que recibe del dedicatario.

v. 6 *Gelli*: véase C. 74.

φαινεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ενάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σάς ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μαν
καρδίαν ἐν στήθεσιν επτόαισεν,
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὤς με φώνα-
σ οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲνγλῶσσα †ἔαγε λέπτον
δ' ἄτικα χρῷι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν ὄρημμ', ἐπιρρομ-
βεισι δ' ἄκουαι,

†έκαδε μ' ἴδρως ψῦχρος κακχέεται† τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' †αι·

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

APÉNDICE

FRAGMENTO DEL POEMA DE SAFO* (CATULO, *CARMEN* 51)

Safo, *Frag.* 31 LP

El poema ha sido conservado en un pasaje de Longino (*De Sublimis* 10.2).

Me parece que igual a los dioses
es el hombre aquel que frente a ti
se sienta y te escucha de cerca
hablar dulcemente

y sonreír deliciosa; esto ha hecho
que mi corazón vuele en el pecho
pues cuando te veo, entonces
quedo sin palabras,

se me quiebra la garganta, bajo la piel
corre al instante una sutil llama,
nada puedo ver con mis ojos,
los oídos me zumban,

me inunda el frío sudor, un estremecimiento
me recorre toda entera, más pálida estoy
que la hierba y creo que falta poco
para que yo muera...

.....

* Texto griego extraído de Lobel, Edgar-Page, Denys, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955.

ÍNDICE

Introducción: Vida y obra de Catulo / *V*
Noticias biográficas / *V*
Aspectos del contexto sociocultural / *VII*
Lesbia y la biografía de la pasión / *XI*
1. El *Carmen* 5 / *XV*
2. El *Carmen* 51 / *XVII*
3. El *Carmen* 68 y la casa prestada / *XX*
La poesía de Catulo / *XXII*
Los poemas mayores / *XXVI*
La tradición textual / *XXXIX*
Principales ediciones modernas del texto de Catulo / *XLIV*
Métrica de los poemas de Catulo / *XLV*
Observaciones acerca de la traducción / *XLVIII*
Cronología / *LIX*
Bibliografía / *LXII*

Gaius Valerius Catullus
Carmina

Catulo
Poesía completa

Carmen 1 latín / *2*
esp. / *3*
Carmen 2 latín / *4*
esp. / *5*
Carmen 3 latín / *6*
esp. / *7*
Carmen 4 latín / *8*
esp. / *9*
Carmen 5 latín / *12*
esp. / *13*
Carmen 6 latín / *14*
esp. / *15*
Carmen 7 latín / *16*
esp. / *17*
Carmen 8 latín / *18*
esp. / *19*

Carmen 9 latín / 20
esp. / 21
Carmen 10 latín / 22
esp. / 23
Carmen 11 latín / 26
esp. / 27
Carmen 12 latín / 30
esp. / 31
Carmen 13 latín / 32
esp. / 33
Carmen 14 latín / 34
trad- / 35
Carmen 14b latín / 36
esp. / 37
Carmen 15 latín / 38
esp. / 39
Carmen 16 latín / 40
esp. / 41
Carmen 17 latín / 42
esp. / 43
Carmen 21 latín / 44
esp. / 45
Carmen 22 latín / 46
esp. / 47
Carmen 23 latín / 50
esp. / 51
Carmen 24 latín / 52
esp. / 53
Carmen 25 latín / 54
esp. / 55
Carmen 26 latín / 56
esp. / 57
Carmen 27 latín / 56
esp. / 57
Carmen 28 latín / 58
esp. / 59
Carmen 29 latín / 60
esp. / 61
Carmen 30 latín / 64
esp. / 65
Carmen 31 latín / 66
esp. / 67
Carmen 32 latín / 68
esp. / 69
Carmen 33 latín / 68
esp. / 69
Carmen 34 latín / 70
esp. / 71
Carmen 35 latín / 74
esp. / 75
Carmen 36 latín / 76
esp. / 77
Carmen 37 latín / 78
esp. / 79
Carmen 38 latín / 80
esp. / 81
Carmen 39 latín / 82
esp. / 83
Carmen 40 latín / 84
esp. / 85
Carmen 41 latín / 84
esp. / 85
Carmen 42 latín / 86
esp. / 87
Carmen 43 latín / 88
esp. / 89
Carmen 44 latín / 90
esp. / 91
Carmen 45 latín / 92
esp. / 93
Carmen 46 latín / 94
esp. / 95
Carmen 47 latín / 94
esp. / 95
Carmen 48 latín / 96
esp. / 97

Carmen 49	latín	96
	esp.	97
Carmen 50	latín	98
	esp.	99
Carmen 51	latín	100
	esp.	101
Carmen 52	latín	102
	esp.	103
Carmen 53	latín	102
	esp.	103
Carmen 54	latín	104
	esp.	105
Carmen 55	latín	106
	esp.	107
Carmen 56	latín	108
	esp.	109
Carmen 57	latín	110
	esp.	111
Carmen 58	latín	110
	esp.	111
Carmen 59	latín	112
	esp.	113
Carmen 60	latín	112
	esp.	113
Carmen 61	latín	114
	esp.	115
Carmen 62	latín	134
	esp.	135
Carmen 63	latín	142
	esp.	143
Carmen 64	latín	152
	esp.	153
Carmen 65	latín	192
	esp.	193
Carmen 66	latín	194
	esp.	195
Carmen 67	latín	202
	esp.	203
Carmen 68	latín	208
	esp.	209
Carmen 69	latín	222
	esp.	223
Carmen 70	latín	222
	esp.	223
Carmen 71	latín	224
	esp.	225
Carmen 72	latín	224
	esp.	225
Carmen 73	latín	226
	esp.	227
Carmen 74	latín	226
	esp.	227
Carmen 75	latín	228
	esp.	229
Carmen 76	latín	230
	esp.	231
Carmen 77	latín	232
	esp.	233
Carmen 78	latín	234
	esp.	235
Carmen 78b	latín	234
	esp.	235
Carmen 79	latín	236
	esp.	237
Carmen 80	latín	236
	esp.	237
Carmen 81	latín	238
	esp.	239
Carmen 82	latín	238
	esp.	239
Carmen 83	latín	240
	esp.	241
Carmen 84	latín	242
	esp.	243
Carmen 85	latín	244
	esp.	245

Carmen 86 latín / 244
esp. / 245
Carmen 87 latín / 246
esp. / 247
Carmen 88 latín / 246
esp. / 247
Carmen 89 latín / 248
esp. / 249
Carmen 90 latín / 248
esp. / 249
Carmen 91 latín / 250
esp. / 251
Carmen 92 latín / 250
esp. / 251
Carmen 93 latín / 252
esp. / 253
Carmen 94 latín / 252
esp. / 253
Carmen 95 latín / 254
esp. / 255
Carmen 95b latín / 254
esp. / 255
Carmen 96 latín / 256
esp. / 257
Carmen 97 latín / 256
esp. / 257
Carmen 98 latín / 258
esp. / 259
Carmen 99 latín / 258
esp. / 259
Carmen 100 latín / 260
esp. / 261
Carmen 101 latín / 262
esp. / 263
Carmen 102 latín / 264
esp. / 265
Carmen 103 latín / 264
esp. / 265
Carmen 104 latín / 266
esp. / 267
Carmen 105 latín / 266
esp. / 267
Carmen 106 latín / 266
esp. / 267
Carmen 107 latín / 268
esp. / 269
Carmen 108 latín / 268
esp. / 269
Carmen 109 latín / 270
esp. / 271
Carmen 110 latín / 270
esp. / 271
Carmen 111 latín / 272
esp. / 273
Carmen 112 latín / 272
esp. / 273
Carmen 113 latín / 272
esp. / 273
Carmen 114 latín / 274
esp. / 275
Carmen 115 latín / 274
esp. / 275
Carmen 116 latín / 276
esp. / 277

Apéndice

Fragmento del poema de Safo (Catulo, *Carmen* 51)
griego / 278
esp. / 279

Esta edición
de 2000 ejemplares
se terminó de imprimir en
Al Sur Producciones Gráficas S.R.L.,
Wenceslao Villafañe 468,
Buenos Aires, Argentina,
en septiembre de 2013.